

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARILIA AIKO KUBOTA

AS NARRATIVAS “JAPONESAS” DE VALÊNCIO XAVIER:  
O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA & MIMI-NASHI-OICHI

CURITIBA  
2012

MARILIA AIKO KUBOTA

AS NARRATIVAS “JAPONESAS” DE VALÊNCIO XAVIER  
O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA & MIMI-NASHI-OICHI

Dissertação apresentada ao Curso de  
Pós-Graduação em Letras, Setor de  
Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Mestre em Estudos Literários.

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia da  
Silva Cardoso

CURITIBA  
2012

Catálogo na publicação  
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Kubota, Marília Aiko

As narrativas “japonesas” de Valêncio Xavier: O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi / Marília Aiko Kubota. – Curitiba, 2012.

104 f.

Orientadora: Profª. Drª. Patrícia da Silva Cardoso  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Niculitcheff, Valêncio Xavier, 1933-2008. O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi. 2. Niculitcheff, Valêncio Xavier, 1933-2008 – Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira - Influências japonesas . I. Título.

CDD B869.09

Ata quinquagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestrand **MARILIA AIKO KUBOTA**. No dia trinta de março de dois mil e doze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelas seguintes Professoras Doutoras: **PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO**, Presidente, **MÁRCIA NAMEKATA** e **RENATA TELLES**, designadas pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **AS NARRATIVAS “JAPONESAS” DE VALÊNCIO XAVIER: O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA & MIMI NASHI OICHI**, apresentada por **MARILIA AIKO KUBOTA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestrand sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das Examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia trinta de março de dois mil e doze.

XX

Sabina de Jibre Cardoso

William Kelly

Dr.<sup>a</sup> Márcia Namekata

*Renata Telles*  
Dr.<sup>a</sup> Renata Telles

Dr.<sup>a</sup> Renata Telles

Mein halbes

Marilia Aiko Kubota



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

## PARECER

Defesa de dissertação da mestranda MARILIA AIKO KUBOTA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, MÁRCIA NAMEKATA e RENATA TELLES arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

**AS NARRATIVAS “JAPONESAS” DE VALÊNCIO XAVIER:  
O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA & MIMI NASHI OICHI**

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO	<i>Patrícia da Silva Cardoso</i>	<i>Aprovada</i>
MÁRCIA NAMEKATA	<i>Márcia Namekata</i>	<i>aprovada</i>
RENATA TELLES	<i>Renata Telles</i>	<i>Aprovada</i>

Curitiba, 30 de março de 2012

Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo  
Coordenador

## TERMO DE APROVAÇÃO

MARILIA AIKO KUBOTA

AS NARRATIVAS “JAPONESAS” DE VALÊNCIO XAVIER  
O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA & MIMI-NASHI-OICHI

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários do Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná pela seguinte banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Cardoso (Orientadora)  
Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
(UFPR)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Namekata  
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
(UFPR)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata de Souza Telles  
Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
(UFPR)

Para  
Valêncio (*in memoriam*), que inspirou o trabalho e fez ver a minha japonesidade;  
Minha família, pelo apoio e compreensão

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Patrícia Cardoso, por ter me acolhido no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos membros da banca:  
Professora Márcia Namekata  
Professora Renata de Souza Telles  
Pelas leituras e recomendações técnicas;

À Professora Brunilda T. Reichman,  
Pela leitura e estímulo;

Ao Professor André Pietsch  
Pela leitura e inspiração;

E aos amigos e colegas  
que contribuíram para que  
este trabalho fosse concluído.



Tudo é mutável  
Tudo aparece e desaparece  
Só pode haver  
A bem-aventurada paz  
Quando se puder escapar  
Da agonia da vida e da morte.

A Doutrina de Buda

## RESUMO

A novela *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, escrita por Valêncio Xavier e publicada pela primeira vez em Curitiba, em 1986, pode ser considerada a obra “japonesa” do autor. Embora pareçam duas narrativas distintas, aproximam-se tanto por conterem elementos do universo cultural japonês como por valerem-se de recursos que caracterizam a obra de Valêncio, como a hibridação entre texto e imagem e a inserção de elementos de mistério/fantásticos. Valêncio convida-nos a percorrer os labirintos de seu pensamento inventivo, buscando uma via que concilie a visão e outros sentidos. A interculturalidade e os encontros e desencontros na babel cosmopolita são seu tema. Seu projeto é buscar o Outro, o oposto que será complemento. Sem temer o confronto das diferenças e do estranhamento, o autor avança, buscando a palavra desse Outro. Esta leitura tem como objetivo pensar como o estranho, o mistério e o maravilhoso estão relacionados ao conceito do Outro, considerando *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi* uma reflexão sobre a relação entre o Eu familiar do Ocidente e o Outro estranho do Oriente. Para percorrer o labirinto inventivo de Valêncio Xavier, dialogo com Gerard Genette, Julia Kristeva, Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Lucia Santaella e Marshall McLuhan e com autores de Estudos Japoneses, como Ernst Fenollosa, Junichiro Tanizaki, Andrew Juniper, Adele Schlombs e os críticos da obra do autor, como Décio Pignatari e outros.

Palavras-chave: Valêncio Xavier, japonismo, imagem, hipertexto.

## ABSTRACT

The novel *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, written by Valêncio Xavier and first published in Curitiba in 1986, can be considered the Japanese work of the author. Although they seem two separate narratives, they are not worlds apart: both contain aspects of the Japanese cultural universe as well as Valêncio's writing distinctive characteristics, such as hybridization between text and image and insertion of mystery/fantastic elements. Valêncio invites us to walk along the labyrinths of his inventiveness, searching for a way to reconcile vision and other senses. Interculturality, similarities and differences in the cosmopolitan Babel are his subject. The author's project is the search for the Other, the opposite that will be the complement. Without fearing confrontations, differences and strangeness, Valêncio presses on and seeks the Other's word. This reading aims to meditate on how the weird, the mysterious and the wonderful are related to the concept of the Other, considering *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi* a reflection on the relations between the familiar Self from the West and the strange Other from the Far East. In order to navigate through Valêncio Xavier's inventive maze, I have turned to the thoughts of Gerard Genette, Julia Kristeva, Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Lucia Santaella and Marshall McLuhan, to the authors of Japanese Studies, as Ernst Fenollosa, Junichiro Tanizaki, Andrew Juniper, Adele Schlombs, as well as to Valêncio Xavier critics, as Décio Pignatari and others.

Keywords: Valêncio Xavier, japonism, image, hipertext.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01.....	05
FIGURA 02.....	18
FIGURA 03.....	18
FIGURA 04.....	24
FIGURA 05.....	28
FIGURA 06.....	31
FIGURA 07.....	35
FIGURA 08.....	36
FIGURA 09.....	36
FIGURA 10.....	37
FIGURA 11.....	37
FIGURA 12.....	37
FIGURA 13.....	38
FIGURA 14.....	39
FIGURA 15.....	40
FIGURA 16.....	40
FIGURA 17.....	40
FIGURA 18.....	40
FIGURA 19.....	44
FIGURA 20.....	47
FIGURA 21.....	49
FIGURA 22.....	50
FIGURA 23.....	50
FIGURA 24.....	50
FIGURA 25.....	57
FIGURA 26.....	61
FIGURA 27.....	62
FIGURA 28.....	62
FIGURA 29.....	64
FIGURA 30.....	66
FIGURA 31.....	72
FIGURA 32.....	72
FIGURA 33.....	73
FIGURA 34.....	73
FIGURA 35.....	73
FIGURA 36.....	73
FIGURA 37.....	73
FIGURA 38.....	75
FIGURA 39.....	78
TABELA 1.....	79
TABELA 2.....	80
TABELA 3.....	88
TABELA 4.....	92

## SUMÁRIO

RESUMO.....	VI
ABSTRACT.....	VII
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	VIII
INTRODUÇÃO.....	01
<b>1 O MINOTAURO DE CURITIBA.....</b>	<b>10</b>
1.1 O PROCESSO CRIATIVO.....	11
<b>2 AS ARTES JAPONESAS.....</b>	<b>16</b>
2.1 O PRIMEIRO INTERCÂMBIO .....	16
2.2 NASCE A CULTURA JAPONESA.....	17
2.2.1 Os cubículos de <i>onnade</i> .....	20
2.2.2 Os menestréis japoneses.....	23
2.3 TEATRO NÔ.....	27
2.4 HAICAI.....	30
2.4.1 Matsuo Bashô.....	30
2.4.2. Zen-budismo.....	32
2.5 UKIYOE.....	34
2.5.1 Ukiyo-e Japonismo.....	38
2.6. A MONTAGEM.....	43
<b>3 OS MISTÉRIOS “JAPONESSES”.....</b>	<b>46</b>
3.1 O MISTÉRIO DA JAPONESA.....	47
3.1.1 O quarto flutuante.....	48
3.1.2 O mistério da escrita.....	52
3.1.3 A sombra.....	53
3.1.4 O mistério silencioso.....	54
3.2 O MISTÉRIO DO CEGO.....	59
3.2.1 O ideograma do hipertexto.....	63
3.2.2 O artista flutuante.....	66
3.2.3 O canto mágico e o dom.....	69
3.2.4 Os fantasmas.....	69
3.2.5 A máscara de Nô.....	71
3.3 COMPARAÇÕES ENTRE NARRATIVAS .....	78
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>82</b>
<b>5 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>
<b>6 ANEXOS.....</b>	<b>88</b>
6.1 TABELA ERAS HISTÓRICAS JAPONESAS.....	88
6.2 VALÊNCIO FANTÁSTICO: ENTREVISTA .....	89

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é uma aventura em um labirinto. Labirinto, a metáfora da modernidade para designar a complexidade do mundo em que vivemos. Seguir os passos do escritor Valêncio Xavier, buscando chaves para interpretar suas narrativas “japonesas”, é percorrer corredores intrincados, abrir portas que dão para enigmas e entrar em cubículos não sabendo o que encontrar. Ler e reler seus escritos e o que se escreve sobre eles, revisitar paixões, decifrar os *mime* que deram origem às “saladas” de letras e sexo, imagens e morte, pensamentos fraturados, tudo isso traz de volta a emoção de quem viajou para longe, mesmo não saindo da cela de sua memória.

As narrativas japonesas referem-se a *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, publicadas pela primeira vez na Revista Quem, editada em Curitiba – a primeira no n.º. 117, em 1984, e a segunda no n.º. 150, em 1986. Posteriormente, os contos foram reunidos num livreto em edição de autor e, conforme depoimento de Valêncio (ver página 4), juntos formariam uma “novela”. Foram integrados ao livro *O mez da gripe*, publicado pela Companhia das Letras, em 1998. Tanto no lançamento do livreto, realizado apenas em Curitiba, quanto na publicação nacional, o livro recebeu poucas críticas. A imprensa paranaense saudou a obra “japonesa” do autor, relacionando-a com seus interesses pela cultura nipônica e destacando o aspecto gráfico do livro. A crítica nacional indicou o processo de criação, analisando ou questionando o uso das imagens.

A imprensa curitibana deu notas sobre o lançamento do livreto de 1986, chamando Valêncio de “escritor japonês”. A imprensa nacional cobriu o lançamento do livro *O mez da gripe*, em 1998, mas a Revista Época foi a única a citar a narrativa *O mistério da prostituta japonesa*. Essa narrativa mereceu mais críticas, como a tese de doutorado *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*, de Regina Chikoski, em 2004, que cita várias novelas, parafraseando os enredos, além do artigo *A prostituta japonesa e o homem de Baçorá*, de Francisco Innocêncio, na Revista da UFPR e a conferência *No quarto de um hotelzinho barato – sexo e letras em Valêncio Xavier*, de Eliane Robert Moraes, sobre *O mistério da prostituta japonesa*, no simpósio *30 anos de O mez da gripe*, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em novembro de 2011. Sobre *Mimi-nashi-Oichi*, além da paráfrase de Chikoski, só há uma citação de Flora Sussekind num artigo no livro *Papéis colados*, em 1993 e uma citação na dissertação *O passado vive em mim*, de Rodrigo

Araújo, da UFPR, de 2012. É possível que haja outras referências críticas sobre as duas narrativas, pois a cada ano que passa, a obra de Valêncio tem se tornado objeto de estudo por vários pesquisadores no Brasil. O mapeamento restringiu-se a essas, até o início de 2012.

Uma das hipóteses da falta de críticas à novela é a sua inserção no universo japonês. Como obra “japonesa” na literatura brasileira, torna-se um corpo estranho envolvido em uma aura de mistério: para desvendá-lo é preciso ser um iniciado. A outra hipótese é ser considerada menor diante da repercussão de *O mez da gripe*, obra referencial de Valêncio Xavier, “o primeiro romance gráfico brasileiro”, segundo Décio Pignatari, que revelou um processo de escritura ideográfico, reunindo texto e imagem no mesmo nível de relevância, buscando conjunção entre os signos de natureza diferente.

O leitor mais experiente distinguirá em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi* duas narrativas, distinção detectada já nos títulos designados separadamente. Uma das histórias parece uma criação autoral. A outra, a recriação de um conto japonês. Uma tem como universo ficcional o cotidiano da zona do meretrício. A outra, as lendas orientais. Nesta leitura, tentamos dar conta de tais distinções. Porém, como foram reunidas em um só volume, consideramos os elementos que as aproximam para formar as narrativas “japonesas”. Este “japonês” será a pedra no sapato desta leitura. De antemão sabemos que as narrativas “japonesas” de Valêncio distinguem-se da coletânea de contos fantásticos japoneses Kaidan, ainda que uma delas tenha sido pinçada dali. Para entender a rubrica, é preciso recorrer a uma definição de gênero, ainda que superficial, apenas para extrair os elementos de mistério e magia: o mistério de uma é tomado de empréstimo da novela policial – cabe ressaltar que a narrativa de Valêncio não é uma novela policial, pois ali não acontece um crime, mas um mistério que não se resolve e é este mistério não resolvido que se deve investigar – e o maravilhoso de outra, da narrativa de tradição oral. O problema não é definir o gênero a que pertencem as narrativas, aceitamos gênero “novela”<sup>1</sup> definido pelo autor, mas pensar como o estranho, o mistério e o maravilhoso estão relacionados ao conceito do Outro.

Sobre a qualificação “japonesas” presente no título dessa leitura, detalhamos: o foco não é estudar a literatura japonesa, mas desvendar a japonesidade da novela para inseri-la como elemento de alteridade numa obra da literatura brasileira, ou, como pretendia Valêncio, da literatura universal. O escritor reinventa, com olhar crítico, o Japão projetado pelo

---

<sup>1</sup> Para o formalista russo Viktor Chlovski, o que caracteriza a novela são os motivos que combinam para formar uma trama. A novela só existe quando existem obstáculos dentro da trama. Por ex., A ama B, B não ama A, quando B começa a amar A não ama mais B. Ação e reação. Para Eikhembbaum, a novela tem origem no conto, da anedota e não perdeu sua ligação com suas formas primitivas que contam uma história usando palavras simples. Não contém descrições exaustivas nem detalhes dos personagens ou digressões líricas ou filosóficas.

estereótipo “exótico” relacionado ao *locus* Oriente<sup>2</sup>. Valêncio manipula as representações do imaginário popular para denunciá-lo, usando o estereótipo num discurso irônico.

Como no jogo de *matrioshka*<sup>3</sup>, Valêncio convida-nos a percorrer os labirintos de seu pensamento inventivo, buscando uma via que concilie a visão e outros sentidos físicos. A interculturalidade, os encontros e desencontros na babel cosmopolita são seu tema. Esta pesquisa o define como um autor que, usando os resíduos e recursos de sua época, ultrapassa os cânones da modernidade:

Refletindo sobre pós-modernidade, CANCLINI (1998) ressalta que na literatura a linguagem mistura-se, confunde-se em consonância com as novas tecnologias comunicacionais da atualidade. Há manifestações híbridas que surgem do cruzamento entre o culto e o popular, as culturas de fronteiras, etc. A linguagem representa a desconstrução das ordens habituais, deixando que apareçam rupturas e justaposições entre essas noções tradicionais de cultura. (CANCLIN, citado por Chikoski, 2004, p. 48).

O projeto de Valêncio é buscar o Outro, o oposto que será complemento. Sem temer entrar em tensão por conta do confronto das diferenças e do estranhamento. O autor avança, buscando a palavra deste Outro, como analisa o jornalista José Castello:

Valêncio quebra muitos valores do cânone oficial: no lugar da palavra bem dita, ele oferece a palavra do outro, anônima repetitiva, avulsa como num jogo; no lugar do estilo, ele nos apresenta um embaralhamento, uma montagem... Valêncio tem uma escrita rebelde, o que é uma qualidade num universo morno em que muitos escritores se deixam guiar pelas leis de mercado, pelas promessas do sucesso e pela comodidade oferecida pela mediania. Ele escreve como cineasta: recorta, ilumina, acopla, monta. Enfim, acaba promovendo uma espécie de purificação na literatura brasileira. Quebrando os cânones, os limites do literário, o bom gosto, Valêncio alarga nossos limites, revira esses mesmos cânones pelo avesso e reafirma aquilo que é a base, a raiz da literatura. (Citado por Chikoski, p. 18)

Contra o “dizer correto”, o padrão literário, sua escrita é uma escuta. Na voz deste Outro, ele se mascara como o homem qualquer perdido na multidão. Essa busca pela alteridade é um modo de reconciliar a memória perdida. Para o leitor comum, as duas narrativas, por seus componentes japoneses, podem, de cara, ser tomadas como estranhas. Estranhamento presente na tradução em inglês da coletânea da qual Valêncio pinçou o conto *Mimi-nashi-Oichi*. A coletânea, traduzida por Lafcadio Hearn, traz, em seu título, a expressão *strange things* – “coisas estranhas” – para designar as narrativas fantásticas do Kaidan. Já aqui temos um indício de que o Eu está relacionado ao familiar e o Outro ao estranho.

<sup>2</sup> A reinvenção do Oriente no Ocidente é discutida no clássico *Orientalismo*, de Edward Said. Por ter sido um tema bastante explorado em pesquisas sobre o colonialismo, não será desenvolvido aqui.

<sup>3</sup> Boneca russa, em que uma menor encaixa-se em uma maior.



Se até o romantismo, a alteridade, o mistério do Outro eram rebaixados como cultura inferior, a partir do modernismo, conhecer seu universo torna-se objeto de desejo para os artistas do Ocidente. Se até o século XVIII, o estranho do Oriente era considerado inferior à cultura ocidental – e em especial a cultura europeia – para legitimar a dominação política, o século XIX abolirá as fronteiras entre o eu e o outro, tomando como insígnia o verso de Arthur Rimbaud: *Je est un Autre*, conforme explica Julia Kristeva:

O “Eu é um outro”, de Rimbaud, não era somente a confissão do fantasma psicótico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados. A alienação de mim mesmo, por mais dolorosa que seja, proporciona-me esse distanciamento requintado, onde se inicia tanto o prazer perverso quanto a minha possibilidade de imaginar e de pensar: é o impulso de minha cultura. Identidade desdobrada, caleidoscópio de identidades: poderíamos ser para nós mesmos um romance interminável sem sermos vistos como loucos ou falsos? (1994, p.21)

Kristeva fala que a condição do homem moderno é viver em exílio, descobrindo no Outro a sua própria face estrangeira. Valêncio, por sinal, citando *A cidade*<sup>4</sup>, do poeta grego Konstantino Kaváfis, dizia que cada um carrega dentro de si sua cidade do coração. E a sua era Paris. Era, como descreve Kristeva, um exilado. Por isso entendia tão bem o universo deste Outro, uma parte de seu Eu. E assim, viajando em si mesmo em busca do Outro, criava seu território ficcional.

A novela *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, lançada pela Gráfica e Editora Módulo 3 e com projeto gráfico de Oswaldo Miranda, traz na capa o ideograma 耳 (MIMI) e o hiragana<sup>5</sup> な (NA). Os caracteres sangram sobre a imagem de uma mulher com os seios despidos – a imagem recortada sobre fundo preto. Os elementos gráficos sinalizam a interface texto/imagem e simulam um livro “japonês”, em que o hibridismo está presente desde a diagramação.

4 Tu dizias: "Irei para outras terras, outros mares/ em busca de cidade melhor do que esta./ Aqui, todos os meus esforços são natimortos./ Meu coração - amortalhado - aqui se enterrou./ Por quanto tempo minha alma permanecerá no abandono?/ Para onde meus olhos se voltem, até onde a vista alcança,/ vejo os negros escombros de minha vida,/ que vivi, estraguei, destruí aqui"./ Não encontrarás outras terras nem outros mares./ A cidade te seguirá. E nas mesmas ruas sem fim/ errarás, nos mesmos bairros te perderás,/ e nas mesmas moradas teus cabelos embranquecerão./ Onde quer que vás reencontrarás esta cidade./ Para ti nenhum barco, nenhum caminho alhures te levará./ estragastes a vida em toda parte, pelo mundo inteiro,/ e mesmo aqui, nesta mínima pátria./ *Konstantinos Kaváfis*/ Tradução: Priscila Manhães.

<sup>5</sup> Escrita fonética japonesa criada entre os séculos VII e VIII para simplificar o *kanji*. Algumas fontes creditam a criação do hiragana ao monge budista Kukai (Kobo Dashi) e outras às princesas da corte japonesa.



Figura 01 - capa da 1ª. edição

Na recepção pela imprensa da 1ª. edição de *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, Valêncio evocava a japonesidade da obra, citando o *Kwaidan*, como registrou o jornalista Alcy Ramalho Filho, do jornal Gazeta do Povo:

Perguntei ao Valêncio sobre as características desta sua nova obra: “São duas narrativas interligadas e juntas formam uma pequena novela. O mistério se passa na cidade de São Paulo, no bairro da Liberdade; Mimi nashi Oichi, que é um *kwaidan*, ou seja, na tradição japonesa, o equivalente a uma história de fantasma, é ambientado num apartamento, em Curitiba. (RAMALHO FILHO, 1986)

Questionado se atravessava uma fase “nipônica”, o autor revelou ao jornalista estar estudando japonês e que começava a praticar a caligrafia – *shodô*. Esta aprendizagem influiria na criação das narrativas “japonesas”, que Valêncio considerava bastante brasileiras. Em entrevista para o jornal *O Estado do Paraná*, a jornalista Adélia Maria Lopes revelou seus interesses sobre a cultura japonesa:

Quem não bebeu da fonte cultural ou espiritual do Japão? Pois Valêncio, sem cair na mania do orientalismo, assim o fez. Como cineasta, não poderia deixar de admirar Serguei Eisenstein, que por sua vez debruçou-se no teatro Nô na gravura japonesa. Valêncio, por sinal, tem engavetado há muito tempo um estudo sobre sexo na gravura japonesa comparado com o sexo visto na arte ocidental. (LOPES, 1986)

O conhecimento da língua japonesa não foi essencial para recriar a narrativa de tradição oral *Mimi-nashi-Oichi* e inserir a escrita japonesa em *O mistério da prostituta japonesa*. Mas a informação sobre várias manifestações de arte japonesa – o *ukiyo-e*<sup>6</sup>, o teatro Nô, a literatura e o cinema, além do budismo, foi fundamental para compor as narrativas.

<sup>6</sup> Xilogravura japonesa. Literalmente: Pintura do mundo flutuante. A expressão *ukiyo* é um reaproveitamento de outra expressão, com a mesma sonoridade, escrita com ideogramas diferentes. Na concepção antiga, *Ukiyo* é formado pelos ideogramas *Uki* = infeliz, triste, miserável, soturno e *yo* = mundo. No novo conceito do período Edo, *Ukiyo* é *Uki* – transbordar e *yo* = mundo. (Fonte: Madalena Hashimoto, Pintura e escritura do mundo flutuante, São Paulo: Hedra, 2002.)

No Brasil, o Japonismo teria entrado com a introdução do haikai. O Japonismo seguiu por duas vias até chegar aqui. Uma trilha aberta pelos viajantes (incluindo os imigrantes), e a outra, pelos estudiosos. Muitos diplomatas brasileiros foram japonistas. Consta que Francisco Antônio de Almeida teria sido o pioneiro, com o livro *Da França ao Japão*, em 1879. Segundo Tomoko Gaudioso<sup>7</sup>, Oliveira Lima cita o poema japonês em *O Japão*, em 1903. Outro estudioso é Wenceslau de Moraes (1854-1929), que como Lafcadio Hearn, divulgou a cultura japonesa em idioma luso, promovendo a difusão de conhecimentos sobre o *haiku*<sup>8</sup>. Moraes está entre os japonistas citados no estudo *O haikai no Brasil*, de Masuda Goga, que inclui Paul Louis Couchoud, Georges Bonneau, René Sieffert, Harold Henderson, Basil Chamberlain, Seidensticker, Donald Keene, Kenneth Yasuda, Octavio Paz, Yone Noguchi, Kuni Matsuo e Asataro Miyamori.

Entre os viajantes podemos incluir os imigrantes japoneses, que chegaram em 18 de junho de 1908, munidos de diários, anotando as brevidades de seu cotidiano. Shuhei Uetsuka (1876-1935), conhecido como Hyôkotsu, teria sido o primeiro poeta japonês a escrever um haikai em solo brasileiro. (GOGA, 1988, p. 33):

a nau imigrante  
chegando: vê-se lá do alto  
a cascata seca.<sup>9</sup>

De acordo com Goga, “os homens que migravam na condição de trabalhadores contratados levavam vida apertadíssima, não tinham tempo “sequer de pensar em *haiku*.” (GOGA, 1988, p.33). Mesmo vivendo sob duras condições de vida, em 1927, surge em São Paulo, Kenjiro Sato, de nome haicaístico *Nenpuku* (1898-1979), que difundiu o *haiku* na comunidade nipo-brasileira. Através do haikai, Nenpuku Sato relata a história do imigrante japonês no Brasil, sem impor o tom ufanista da maioria de seus compatriotas.

O haikai circula através de transmissão pessoal. Sato torna-se o professor de Goga, que se torna professor de Jorge Fonseca Jr., por sua vez, orientador de Fanny Dupré, que já conhecia o haikai através de Afrânio Peixoto, um dos poetas pioneiros a disseminar o poema no livro *Trovas Brasileiras*, em 1919. Dupré, preparando o livro *Pétalas ao Vento*, troca correspondência com a poeta Helena Kolody. Esta se torna a primeira mulher a publicar haikai no Brasil, em 1941, já que o livro de Dupré só seria lançado em 1949. Kolody,

<sup>7</sup> JORNAL MEMAI, edição 07 – Inverno 2011, p. 14.

<sup>8</sup> Palavra japonesa para designar o poema conhecido como haikai no Brasil. Nesse trabalho, usamos *haiku* para designar o haikai tradicional japonês e haikai para denominar sua versão brasileira.

<sup>9</sup> *Karetaki o miagete tsukinu iminsen*. Tradução de Masuda Goga.

seguindo conselho da amiga, lê Guilherme de Almeida, um importante difusor do haikai – e portanto, da cultura japonesa. O haikai guilhermino, como ficou conhecido seu estilo, tinha título, rima e subjetividade, três elementos da poesia brasileira inexistentes no tradicional. Kolody adota de Guilherme apenas o título no haikai. O estilo Guilhermino viria a ser rechaçado pelos adeptos da corrente americana, mais erudita.

A matriz americana tem origem em Ezra Pound (1885-1972) e no imagismo, movimento que o poeta criou, inspirado no processo de composição dos ideogramas chineses. A inclusão de caracteres chineses em sua obra *Os Cantos* propagou o ideograma entre os artistas americanos. No pós-guerra, a poesia japonesa se tornou popular com a propagação do zen-budismo pelos poetas *beatniks*: Jack Kerouac, Gary Snyder e William Burroughs. Pound descobriu a relação entre o ideograma e a poesia japonesa. Podemos creditar a paixão de Pound pelo ideograma a Ernest Fenollosa (1853-1908), que fez vários estudos sobre a arte japonesa e chegou a dar aulas na Universidade de Tóquio e lá já estava em 1858. Além de Pound, um famoso leitor de Fenollosa foi o cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948), que escreveu um ensaio aproximando o processo de montagem cinematográfica com a composição do ideograma. O poeta Haroldo de Campos (1929-2003) traduziu para a língua portuguesa estes dois ensaios, o de Fenollosa e o de Eisenstein, publicados em *Ideograma – lógica, poesia e linguagem*, em 1994, mas já nos anos 70 citava as descobertas de Pound.

Leminski, um discípulo de Haroldo, foi um provável disseminador de suas ideias no Paraná, com sua companheira, Alice Ruiz. Além de propagar o haikai, Leminski tornou-se um aficionado pela cultura japonesa: escreveu uma minibiografia de Matsuo Bashô<sup>10</sup> (1983), traduziu Yukio Mishima (*Sol e Aço*, 1985) e escreveu vários artigos sobre a literatura e artes japonesas. Alice Ruiz traduziu Issa Kobayashi<sup>11</sup> e outros haicaístas japoneses. As traduções, tanto de Leminski quanto de Alice, são intermediárias, feitas a partir de língua inglesa.

Valêncio já perambulava pelo Paraná e desde os anos 60 “curtia” o cinema japonês. Segundo Regina Chikoski (2004, p. 13), ele chegou a fazer a roteirização para teleteatro do premiado filme *Rashomon*, produzido em 1950 por Akira Kurosawa<sup>12</sup>. É provável que tenha sido através do cinema japonês que descobriu o conto *Mimi-nashi-Hoichi*.

Logo depois que *Rashomon* foi premiado com o Leão de Ouro, em Veneza, em 1951, o ocidente descobriu o cinema japonês. Kurosawa abriu caminho para Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu, que se tornaram, com ele, os mais conhecidos cineastas japoneses no mundo.

<sup>10</sup> Poeta que fundamentou os princípios do haikai.

<sup>11</sup> Discípulo de Bashô.

<sup>12</sup> Cineasta japonês mais conhecido no mundo, junto com Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu.

Mizoguchi dirigiu *Contos da lua e da chuva* (*Ugetsu monogatari*), em 1959. Este filme adapta contos de coletânea homônima, de autoria de Ueda Akinari (1734-1809)<sup>13</sup>, o primeiro autor a compilar narrativas de tradição oral na pré-modernidade japonesa.

Em 1960, Masaki Kobayashi produziu o filme *Kwaidan – As quatro faces do medo*, adaptando quatro contos da coletânea *Kwaidan – Stories and studies of strange thing*, de Lafcadio Hearn, para o cinema. A narrativa *Mimi-nashi-Hoichi* é um dos episódios. Hearn traduziu os contos diretamente do *Kaidan banashi*, narrativas de tradição oral de cunho sobrenatural.

O jornalista Lafcadio Hearn, nascido na Grécia e formado nos Estados Unidos, chegou ao Japão em 1891 e efetivamente se tornou cidadão japonês. Casou-se com uma japonesa e adotou o nome Yakumo Koizumi. Publicou 16 livros sobre a cultura japonesa. A coletânea *Kwaidan* foi lançada em 1903, nos Estados Unidos e vertida para o francês, o espanhol e outras línguas.

Em 1960, Valêncio teve acesso à versão Hearn, em inglês, em francês e espanhol, ao filme de Kobayashi e a outras narrativas fantásticas japonesas de *Contos da lua e da chuva*. Nasceu aí a transcrição de *Mimi-nashi-Oichi*, reunida a *O mistério da prostituta japonesa* para compor um livreto.

Nas duas narrativas, Valêncio usou uma série de elementos da cultura japonesa, seguindo sua proposta literária de travestir-se através do Outro. Os protagonistas são personagens da história japonesa – a prostituta (*yûjo*<sup>14</sup>) e o *biwa hoshi*<sup>15</sup>. A escrita japonesa é usada como significante da “palavra mágica” encobrindo rituais antigos. Os poemas – o *Heike monogatari*<sup>16</sup> e os haicais –, trazem mensagens implícitas sobre o pensamento japonês, arraigado na filosofia do budismo. E, de acordo com essa leitura, Valêncio usa a composição ideogrâmica – a montagem de textos e imagens – para remeter a novas leituras, nas quais podemos identificar mais referências nipônicas: o *ukiyo-e* e o teatro Nô.

Para introduzir o leitor ao universo ficcional de Valêncio Xavier, no capítulo 1 apresentamos o autor e sua obra, destacando excertos sobre sua obra de referência, *O mez da*

<sup>13</sup> Antes de ser escritor, foi rico comerciante em Osaka. Um defeito na mão, adquirido quando adoeceu de varíola, na infância, o fez introspectivo. Além de *Contos da lua e chuva*, também escreveu *Contos da Chuva* e da Primavera (*Harusame monogatari*), publicado em 1808.

<sup>14</sup> Em japonês, mulher do prazer, ou mulher para brincar.

<sup>15</sup> *Hoshi* = monge e *Biwa* = alaúde. Os *biwa hoshi* eram músicos cegos e nômades que peregrinavam pelas aldeias japonesas cantando poemas épicos, como o *Heike Monogatari*.

<sup>16</sup> Épico da literatura japonesa que narra o surgimento e a queda do Clã Taira, finalizando com a derrota de Taira pelos Minamoto. O *Heike monogatari* tem origem erudita, e teria sido escrito pelo monge Yukinaga, entre 1218 e 1221. Yukinaga ensinou o poema a um homem cego. Depois, o canto foi apropriado pelos *biwa hoshi* de sua época. Leia mais detalhes no item *Os menestrelis japoneses*.

*grippe*, e seu processo de composição. O capítulo 2 apresenta o Japonismo e os tópicos da arte japonesa que dialogam com as duas narrativas. O capítulo 3 investiga as relações das narrativas com o universo da arte japonesa, analisando-as sob o viés do japonês como o Outro valenciano, dentro de um jogo literário em que o mistério é chave para criar a intriga narrativa.

## 1 O MINOTAURO DE CURITIBA

“Por que desperdiçar palavras para contar nossa história e não aquela que estamos contando? E que a palavra já tenha em si a densidade absoluta do que ela tem a dizer”, disse Valêncio Xavier em entrevista a esta pesquisadora, afirmando sua escolha pela síntese literária. Com a voz enfarruscada, achava que só ver filme de arte era empobrecer-se. Por isso, via de tudo, como um modo de coletar material para sua arte: o melodrama da América Latina<sup>17</sup>, visitava o parque de diversões Alvorada<sup>18</sup>, lia almanaques de *pharmácia*<sup>19</sup>, catecismos de Carlos Zéfiro<sup>20</sup>, literatura de cordel, além de trabalhar para TV e jornal e fazer pesquisas para cinema.

Valêncio Xavier Niculitcheff, o “minotauro da Cinemateca”, como o chamou Paulo Leminski, nasceu em São Paulo, no dia 21 de março de 1933, e passou a juventude no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. Em 1954, veio para Curitiba pela primeira vez. Em 1959, embarcou para a França, onde trabalhou como fotógrafo durante um ano, em Paris, e foi assistente de Hans Harp, pintor e escultor, que integrou os movimentos dadaísta e surrealista<sup>21</sup>. Na capital francesa, avistou, algumas vezes, a escritora Marguerite Duras, roteirista do filme *Hiroshima meu amor*. A experiência nessa cidade seria marcante em sua vida. Voltou para Curitiba, convidado a trabalhar na TV do Paraná. Nessa cidade foi desenhista, cenógrafo, produtor, redator de teleteatro, humor, musical e reportagens, adaptando peças e filmes para a TV. Em 1966, foi trabalhar na Rede Globo de São Paulo, onde ficou até 1969. Nos anos 80, fez pesquisa de imagens para os cineastas Silvio Tendler, Sylvio Back e Eduardo Escorel. Criou o projeto da Cinemateca do Museu Guido Viaro de Curitiba, do qual foi diretor. Como

<sup>17</sup> As novelas de televisão, pesquisadas por Silvia Oroz, em *Melodrama – O cinema de lágrimas da América Latina*.

<sup>18</sup> Parque de diversões com brinquedos mecânicos situado em Curitiba. Inaugurado no Passeio Público, em 1961 e transferido para o Parque Barigui, em 1980.

<sup>19</sup> Livretos publicados pelos laboratórios farmacêuticos, no fim do século 19 até os anos 30, para divulgar seus produtos. O mais famoso é o Almanaque Biotônico Fontoura. Trazia variedades, como piadas, charadas, fases da lua, dicas de saúde, receitas culinárias, cartas, textos diversos, além de propaganda de remédios.

<sup>20</sup> Pseudônimo de Alcides Aguiar Caminha, autor e ilustrador de histórias em quadrinhos eróticas distribuídas de forma clandestina nos anos 50.

<sup>21</sup> Movimento da vanguarda literária europeia liderado por André Breton. O poeta define o surrealismo como “automatismo puramente físico através do qual se pretende expressar, verbalmente, por escrito, ou de outra forma, a verdadeira função do pensamento” (Manifesto do Surrealismo, 1924). Integraram o movimento os poetas Louis Aragon, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Jacques Péret e os pintores Max Ernst, Pablo Picasso, Salvador Dalí, René Magritte, Juan Miró, entre outros. O termo foi inventado por Guillaume Apollinaire em 1917. (Klingsöhr-Leroy, 2010).

cineasta, dirigiu *Caro signore Feline* (1980), *O corvo* (1982), *O pão negro – um episódio da Colônia Cecília* (1993, vídeo) e *Os 11 de Curitiba, todos nós* (1993, vídeo).

A produção literária começou com a antologia *7 de Amor e Violência* (1964). Depois apareceram *Desembrulhando as Balas Zequinha* (1973) e *Curitiba, de nós* (1975), em parceria com o amigo Poty Lazzarotto. A seguir, surpreendeu a crítica com a novela gráfica *O mez da gripe*, em 1981, chamando a atenção de Décio Pignatari e Boris Schnaiderman. Então escreveu *História de Curitiba em quadrinhos* (1981), *Maciste no inferno* (1983), *O minotauro* (1985), *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi* (1986), *A propósito de figurinhas* (1986), *Poty – trilhos, trilhas e traços* (1994), *A guerra de Carlos Scliar* (1995) e *Meu sétimo dia* (1998).

Em 1998, a crítica Flora Sussekind o indicou para ser publicado pela Companhia das Letras. A editora reuniu em um só volume *O mez da gripe*, *O minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa* e *13 mistérios + O mistério da porta aberta*. O livro recebeu, em 1999, o prêmio Jabuti de Melhor Produção Editorial. Traduziu, com Maria Helena Arrigucci, *Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini (2002). Ainda nesse ano, antes de ser atingido pelo Mal de Alzheimer, escreveu *Coisas da noite escura*, último capítulo do livro *Rremembranças da menina de rua morta nua*, publicado em 2006. Seguiram-se *Crimes à moda antiga* (2004) e *Minha mãe morrendo e O menino mentido* (2008). Sua obra inspirou os cineastas Pedro Merege e Beto Carminatti a produzirem o curta-metragem *O mistério da japonesa* (2005) e o longa *Mystérios* (2008). Valêncio Xavier morreu aos 75 anos e 8 meses, de complicações de uma pneumonia, a 5 de dezembro de 2008, em Curitiba.

## 1.1 O PROCESSO CRIATIVO

Neste item, apresentamos o romance *O mez da gripe*, sem nos ater a detalhes, com objetivo de ajudar a entender o processo criativo de Valêncio Xavier. No seu processo de criação, a paródia e o pastiche são fundamentais. Por isso, a seguir, usamos os conceitos do crítico francês Gerard Genette para sugerir como Valêncio se apropriou da técnica da montagem ideogrâmica para realizar suas paródias.

*O mez da gripe*, lançado em 1981, foi saudado com entusiasmo por Boris Schnaiderman e Décio Pignatari. Valêncio relatou em entrevistas que a novela nasceu por acaso, quando fazia uma pesquisa sobre músicas de Carnaval do início do século XX. Nos arquivos de jornais de Curitiba, encontrou versões díspares sobre a epidemia de gripe



espanhola nos jornais *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná*. O escritor já tinha ouvido falar sobre a epidemia por sua avó gaúcha. Ao comparar os dois jornais, verificou que *O Diário da Tarde* chamava a atenção dos leitores para o problema da gripe, alertando sobre os perigos, informando o número de mortos, os transtornos para sepultá-los, já o *Commercio do Paraná* minimizava a situação, afirmando não haver nada de anormal. O escritor achou aí a trama para a sua novela, que também apresenta recortes de notícias sobre a Primeira Guerra Mundial e histórias contadas por vozes anônimas, além da narrativa do flagrante de um romance grotesco entre um homem e uma mulher acamada de gripe. A colagem de textos variados (notícias, anúncios, relatórios, estatísticas, poemas, ficção) com imagens cria sobreposições da ficção sobre a historiografia, embaralhando discursos, aproximando a narrativa de obras modernistas como as do cubismo e surrealismo, que usavam a colagem para juntar fragmentos de imagens de sonhos com objetos, ambientes e figuras cotidianas, buscando compor um retrato do estilizado mundo contemporâneo.

Décio Pignatari – poeta, crítico e admirador de Valêncio Xavier – encomendou 200 exemplares do livro e distribuiu entre os alunos da PUC/SP. O autor, em sua opinião, ao modelar *O mez da gripe*, “não fez romance ilustrado, nem ilustração romanceada. Abriu um novo caminho para a escritura. Escritura gráfica. É o nosso primeiro escritor romancista gráfico. Depois do grande e frustrado Raul Pompéia de *O ateneu*”, (In OLIVEIRA, citado por Chikoski, 2004, p. 33). Pignatari ainda acrescentou que, embora não tivesse produção intensa, tinha uma operosidade “selvagem”: “não produz muito, mas o labor incansável do seu pensamento criativo, de facção e ficção e memória em punho, levam-no, através de urzes, cipoais e sinais urbanos, a buscar uma tão ingênua quanto impossível crono-situação de prazer e arte. Que ele atinge.” (PIGNATARI, IDEM, p.34).

Valêncio nos apresenta, em suas obras, a imagem do labirinto urbano:

Ao resgatar obras do passado cultiva o “pastiche”, insere textos na íntegra dando-lhes um novo sentido, na maioria das vezes sem mencionar a fonte. Deixa a cargo do receptor identificá-la ou não. O plágio necessário revela a atemporalidade e assume proporções notáveis e instigantes em nossa época. O tempo não é um continuum (passado, presente, futuro), mas um eterno presente que, ora é penetrado pelo passado, ora pelo futuro. Perde-se, portanto, o referencial histórico temporal, que passa a ser regido pelo referencial espacial nas obras pós-modernas (IDEM, p.51)

Toda a sua produção literária realiza o jogo palavra-imagem. *O mez da gripe* é o seu primeiro romance gráfico, seguido de *Maciste no inferno*, *O minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, *Meu sétimo dia*, *Rrememбранças da menina de rua morta nua*, *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*. Nesses livros Valêncio brinca com a linguagem literária, montando filmes com palavras e imagens impressas.

Em suas produções não literárias, o processo é o mesmo. *Desembrulhando as Balas Zequinha*, boletim produzido para a Fundação Cultural de Curitiba, tem como tema as figurinhas das Balas Zequinha, criadas em 1920 pela fábrica A Brandina. O mesmo tema de *A propósito de figurinhas*. Valêncio subverte o estatuto do documentário, promovendo a hibridação entre fato e ficção. Assim, a biografia do amigo artista plástico Napoleon Potyguara Lazzarotto, em *Poty – trilhos, trilhas e traços*, é também uma obra autoral, em que a criação está em primeiro plano. Valêncio usou fotos, os desenhos do artista e quadrinhos para contar a história do biografado. Processo que se repetirá em sua própria “autobiografia”: *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido* é um álbum de retratos/diário do autor, em que os fatos não precisam coincidir com a verdade histórica. A memória inventada da ficção é a matriz da criação de Valêncio, qualquer seja o trabalho que produza.

A palavra e a imagem se conjugam, como num filme, num álbum de figurinhas, almanaque ou diário, para formar um livro de memórias. Na obra de Valêncio, o uso simultâneo da palavra e da imagem cria uma conexão entre elas, como explica Chikoski (2004):

A imbricação texto/imagem é tendência de uma nova dimensão da cultura contemporânea. A literatura de Valêncio Xavier é resultado da fusão entre palavra e imagem. É o retrato do modo como funciona o pensamento. O que se tem não é apenas imagem ou texto, mas uma terceira opção que privilegia o poder dos dois. Usando um termo de LÉVY (1998), o que Valêncio Xavier faz no papel tem características de “ideografia dinâmica”, ou seja, uma forma de escritura reivindicada pelos suportes técnicos atuais. Ela funciona conforme o princípio de representação figurativa e animada dos modelos mentais no plano visual. (p. 20)

O cruzamento de vários textos em diferentes mídias, misturas de estilos e aproveitamento intencional de obras do passado fragmentam o conhecimento. Os textos passam a dialogar com outros textos. Essa é a literatura de nosso tempo, inspirada na imitação e deformação de obras do passado. Para esclarecer esse processo, tentamos entender alguns conceitos teóricos sobre paródia, colagem e hipertextualidade.

Genette (2006) diz que as paródias nascem de textos reproduzidos dos textos-fonte, emolduradas em outros tons. As imitações podem ser deformadas de modo cômico em diversos estilos, travestindo a narrativa. As obras de arte tornam-se palimpsestos, onde as inscrições são sobrepostas para se traçar outra, e se pode ler, por transparência, o antigo sob o novo. Tais palimpsestos têm a estrutura do hipertexto, onde todos os textos são derivados de um texto anterior, por transformação ou imitação. A ideia do hipertexto está profundamente relacionada à obra de Valêncio, pela junção entre texto e imagem, e a conexão entre textos literários e extraliterários.

A hipertextualidade não é uma característica das obras escritas. Walter Benjamin (1985) diz que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”. O ouvinte, ao assimilar a narrativa, poderia aumentá-la ou reduzi-la, mantendo sua essência. Assim temos várias versões de histórias maravilhosas, como *As mil e uma noites*, de lendas da mitologia grega, ou dos *mukashi banashi*<sup>22</sup>, os contos de fadas japoneses. Tais narrativas tornaram-se patrimônio da literatura universal e são apropriadas por vários autores. As adaptações mais criativas (literárias) são as que, preservando a sua essência, mantêm um diálogo crítico com as narrativas. Assim, através das técnicas de bricolagem, colagem e montagem, usadas desde o princípio da história da literatura, vemos surgir, como paródia ou pastiche, novas e mais saborosas histórias.

De acordo com Genette, os textos literários podem ser reaproveitados, guardando diferentes relações entre si:

**Intertextualidade:** relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, a presença de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a citação (com aspas, com ou sem referência precisa); a menos explícita e menos canônica é a do plágio, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro

**Paratexto:** relação do texto literário com título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso

**Metatextualidade:** comentário que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo

**Arquitextualidade:** relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (definindo o gênero, por exemplo)

**Hipertextualidade:** relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. (2006, p.8-25).

Genette considera que a ligação entre um texto e outro cria produtos mais “saborosos”:

Este é um termo cuja conotação é geralmente pejorativa, mas ao qual certas análises de Lévi-Strauss deram alguns títulos de nobreza. Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2006, p.45)

Os produtos com mais sabor, em geral são paródias, para o filósofo francês podem ser classificadas em quatro tipos: paródia propriamente dita (desvio de texto por

<sup>22</sup> Os contos populares japoneses usualmente começam com a fórmula “*Mukashi, mukashi...*”, (Antigamente, há muito tempo), equivalente ao nosso “Era uma vez...”.

transformação mínima), travestimento (transformação estilística com função degradante), charge (pastiche satírico) e imitação (desprovida de função satírica).

Na obra de Valêncio, vamos encontrar a paródia, característica da literatura do século XX, apontando a babelização do mundo moderno, com os imigrantes de ex-colônias do Velho Mundo levando suas línguas e culturas para as terras do Novo Mundo. Na modernidade, com a abertura para o Outro, com o fim dos regimes coloniais, quando o estrangeiro já não é mais visto como inimigo, o processo da imigração será intensificado. Daí as grandes cidades do mundo tornam-se pólos de imigrantes. Nova York, Paris, Berlim, Tóquio, São Paulo. Todas essas são cidades que passam a receber uma massa crescente de grupos étnicos diversificados. Tornam-se torres de babel, com bairros dominados por algumas etnias. Nova York abriga o bairro de Chinatown e São Paulo, o da Liberdade. Assim, não só a miscigenação étnica, com os casamentos interétnicos entram na ordem do dia, como também a miscigenação cultural.

Mas o intercâmbio cultural entre o Ocidente e o Oriente nem sempre foi pacífico. Lembremos a assimilação defeituosa do Orientalismo, como denunciada por Edward Said: alguns de nós ainda vimos, quando crianças, os filmes de Laurence da Arábia, pela tevê, com Peter O'Toole e Omar Shariff. A globalização feita pela cultura americana, com a destruição dos resquícios dos colonialismos inglês e francês apresenta a identidade desdobrada, o caleidoscópio de identidades que circulam nos centros urbanos – e essa identidade desdobrada pode ser uma resposta das ex-colônias, quando os estrangeiros, exilados, imigram para o país colonizador e contaminam as vanguardas artísticas, que experimentam a sede pelo novo e pelo estranho. O novo olhar, para as vanguardas, vem da desfamiliarização<sup>23</sup> do cotidiano. O primeiro fascínio do Ocidente pelo Japão será pelas gravuras japonesas. Logo após, conhecerá os ideogramas, o Nô, o haicai. Eisenstein formulará seu conceito de montagem cinematográfica. E Pound, de composição ideográfica.

Valêncio bebeu de todas essas fontes. Para entender esses conceitos e como são aplicados nas narrativas, vamos estudar os tópicos das artes japonesas nos quais eles são fundamentados. Antes, porém, começamos a explicar como os europeus chegaram ao Japão.

---

<sup>23</sup> A palavra remete ao conceito de “estranhamento” na literatura, dado por Viktor Chklovski. A aplicação desse conceito não será desenvolvida nessa leitura.

## 2. AS ARTES JAPONESAS

### 2.1 O PRIMEIRO INTERCÂMBIO

A arte do *ukiyo-e* foi a pioneira manifestação artística japonesa apresentada aos europeus fora do Japão, e, pela primeira vez, a cultura “bárbara”, a cultura do Outro, era valorizada no Ocidente. Desde 1295 o Ocidente tinha notícia sobre o longínquo Japão, de acordo com o historiador Luis Carlos Lisboa, quando Marco Polo anunciou a existência de um arquipélago no continente asiático. Os chineses chamavam esse lugar de Ji-phen (Ji-pan). Os portugueses passaram a chamar o lugar misterioso de Cipango.

Os primeiros *namban* (bárbaros do sul) a chegar ao Japão foram os missionários jesuítas portugueses, em 1543. Chegaram a fundar uma cidade, o porto de Nagasaki, que mais tarde se tornaria a única saída para o comércio com a China e a Holanda. Os jesuítas catequizaram 300 mil japoneses. O feito chamou a atenção dos *daimiyos*, os senhores feudais japoneses. Como os missionários defendiam os agricultores pobres, explorados pelo governo central, tornaram-se *personas non-grata*. Um episódio famoso na história japonesa, a crucificação de 26 cristãos em Nagasaki, em 1597, marca os conflitos entre japoneses e portugueses. O *daimiyo* Toyotomi Hideyoshi tolerava a ação dos jesuítas, porque os usava politicamente. Através de sua influência, pretendia convencer o governo português a conquistar novas terras na Coreia e na China. Com a frustração de seus planos, determinou que os jesuítas fossem expulsos, porém continuaram sendo tolerados.

O jesuíta João Rodrigues (1558-1633) lega as primeiras obras do intercâmbio cultural: *Vocabvlario da Lingoa de Iapam* (*Nippon jisho*, Nagasaki, 1603); o primeiro dicionário de japonês-português a *Arte da Lingoa de Japan* (*Nihon-dai bunten*, Nagasaki, 1604), que inclui um capítulo sobre poesia e, é possível, o primeiro estudo sobre arte japonesa escrito por um ocidental; e *A História da Igreja do Japão* (1620), que traz um item sobre a *Arte do Chá*:

He pois este modo de banquete convidarensse huns aos outros a beber em chá sômente, servindo o banquete, e manjares de preparação para o chá,o qual banquete não hé de excesso, e demazia, mas sobriedade, e modestia, comendo cada hum, e bebendo sobriamente quanto quer sem haver persuadir a ninguem, nem os hospedes enquanto comem práticao entre sy, mas em voz baixa só fallão o necessario, havendo se em tudo com grande modestia e socego. Donde este modo de agazalhado e cortezia, he em outra forma de trato, e conversação defferente da commum, e ordinaria policia,antes em certo modo contrario por ser hum modo sem fausto,e

magnificencia retirado, e solitario a imitação dos solitarios do hermo, que afastados do trato mundano, e politico, metidos em choças de fenos e dão a contemplação das couzas naturaes. Donde este convite de chá, e conversação, não He para longas praticas entre sy, mas para com grande quietação e modestia, contemplarem dentro do animo as couzas que ali vem sem as louvarem ao dono, e entenderem pór sy os mysterios que em sy em serrão (BOSSONG, 2003, p. 218)

Rodrigues admirou-se dos modos japoneses, destacando o clima de tranquilidade que envolve um simples ato de beber chá. O padre observou a sobriedade e a modéstia dos japoneses, concretizadas no falar o mínimo o necessário, imitando a atitude dos eremitas, que, solitários, têm como objetivo de vida a contemplação da natureza. A observação precisa do jesuíta descreve o conceito de *wabi sabi*<sup>24</sup>, formulado pelos mestres do *Chanoyu*<sup>25</sup>.

Os jesuítas foram definitivamente expulsos do Japão a partir de 1638, por terem apoiado os camponeses que pagavam pesados impostos aos *daiymios*. O século português deixou marcas no arquipélago. Os portugueses, responsáveis pela introdução da espingarda na arte militar, marcaram a cultura japonesa, influenciando o vestuário, costumes e culinária europeus, adotados pela elite. Algumas palavras portuguesas, como gibão (*jibon*), pão (*pan*), Jesus (*Iesu*), foram integradas à língua japonesa. Com a expulsão dos portugueses, um novo contato com o Ocidente só seria retomado em 1858, com a assinatura de um tratado comercial do Japão com a França. Esse evento assinalaria efetivamente a difusão do Japonismo no Ocidente. Trataremos dessa onda na Europa mais adiante, estudando, a seguir, os fundamentos da cultura japonesa.

## 2.2 NASCE A CULTURA JAPONESA

No século VII, quando o Japão completou sua unificação política, surgiram as primeiras obras literárias: *Registro de fatos antigos (Kojiki)*, *Crônicas do Japão (Nihonshoki)* e a *Antologia das mil folhas (Man'yôshu)*. O livro *Kojiki*, a “Bíblia xintoísta”, como se refere a ela Campos, traz mitos e lendas japonesas, além de narrativas que misturam história e lendas. *Nihonshoki*, crônicas históricas. Ambos são escritos em estilo chinês. Já o *Man'yôshu* reúne cerca de 4.500 poemas de imperadores, soldados, monges, damas da corte e vários representantes de diversas classes sociais. Para escrever o livro, foi criado um silabário especial denominado *man'yôgana* (fonogramas *man'yô*), que permitiu a transcrição de elementos gramaticais não existentes na língua chinesa. A forma poética mais comum dos

<sup>24</sup> Conceito estético que fundamenta as artes japonesas. Será explicado adiante.

<sup>25</sup> Cerimônia do Chá, em japonês.

poemas do *Man'yôshû* é o *tanka*, em que 31 sílabas são distribuídas em cinco versos, estruturadas em 5-7-5 / 7-7 sílabas.

Até então toda a cultura japonesa sofreu forte influência da China. Os japoneses têm uma grande dívida cultural com o “País do Meio”. Sua escrita é tributária do ideograma chinês. A palavra ideograma, em japonês, *kanji*, significa exatamente escrita chinesa. Ou seja, a escrita era muito distante da fala japonesa, o que dificultava sua aprendizagem. A partir da compilação do *Man'yôshû* foram criados fonogramas que simulavam a fala japonesa.

A escrita chinesa chegou ao Japão no século I, com a invasão da Coreia pela dinastia Han e se tornou conhecida por um grupo de médicos japoneses. No século III, foi a vez do Japão invadir a Coreia e lá permanecer por 200 anos. Foi aí que a escrita e a literatura chinesas foram introduzidas, de vez, no Japão. (FISCHER, 2007, p. 174)

O budismo tornou-se a religião oficial do Japão no século VI. Como a escrita chinesa e fala japonesa diferiam, os japoneses antigos criaram o sistema *kanbun*. Este sistema consistia em usar sinais auxiliares ao lado dos *kanjis*, de maneira semelhante como se faz com o *furigana* nos mangás, atualmente. (IDEM, p. 175)



Figura 02 - sistema kanbun, com hiragana (Fischer, 2007)



Figura 03 - mangá com furigana (imagem extraída da internet)

Com a dificuldade gerada pelo empréstimo da escrita chinesa, os *kanji* passaram a ter duas leituras: o *on* (som) e o *kun* (falso). Atualmente as duas leituras, *on yomi* e *kun yomi*, mantêm-se e acabam compondo novas palavras, tornando a aprendizagem do idioma japonês bastante complexa, principalmente para os estrangeiros.

Desde o início da adaptação da escrita chinesa, os japoneses perceberam que o sistema não conseguia transmitir o que queriam. Os leitores deviam preencher mentalmente os finais de palavras e partículas gramaticais. Para complementá-los, os japoneses lançaram mão do silabário *Man'yôgana*, transformando-o em escrita *wabun*. Esta, uma escrita inteiramente

japonesa. Este tipo de escrita era usado pelos monges budistas para traduzir os sutras<sup>26</sup>. (IDEM, p. 176-177)

Mas os sons do *Man'yôgana* – apenas 88 sílabas – não supriam as necessidades da escrita. Criou-se então o *Kana*, o *hiragana* e o *katakana*. A forma cursiva do *Man'yôgana* tornou-se a escrita *hiragana* nos séculos VIII e IX. Alguns pesquisadores creditam sua criação às mulheres da corte japonesa. Eis por que o *hiragana* seria chamado escrita de mulheres (*onna-de*). O *hiragana* é apropriado pelas damas da corte não porque elas não tivessem competência para assimilar o *kanji*. O uso da escrita chinesa era interdito a elas. Por essa razão, o *kana* era uma espécie de escrita clandestina. Os dois maiores clássicos da literatura japonesa – *A narrativa de Genji* (*Genji Monogatari*) e *O livro do travesseiro* (*Makura no Sôshi*) – foram escritos por mulheres: Shikibu Murasaki e Sei Shonagon. Ambas escreveram sob o gênero diário (*nikki*) e em *hiragana*, no século XI, no Período Heian<sup>27</sup>. No final desse século, o sistema *Kana-majiri* era corrente no Japão, miscigenando o *kanji* ao *kana*.

Nesse período, surgiram os *monogatari*<sup>28</sup>, narrativas clássicas, divididas em várias categorias. A primeira história escrita em *kana* teria sido *A narrativa do cortador de bambu* (*Taketori monogatari*). A fábula conta a história da princesa Kaguya, nascida dentro de um bambu e que passa parte de sua vida como filha do cortador de bambu. Tempos depois ela volta para a Lua, de onde veio.

Essas fábulas, compiladas em coletâneas, incluem o fantástico e o sobrenatural. A estratégia de situá-las no passado permite dar asas ao imaginário, incluindo personagens de todas as classes sociais, animais e seres fantásticos. Através da leitura em voz alta de textos escritos, a elite japonesa resgata os *mukashi banashi*. As histórias antigas eram contadas pelos mais velhos, enquanto a comunidade reunia-se para socar *mochi*<sup>29</sup>, por exemplo. Eram disseminadas por viajantes, monges peregrinos, *yamabushi* (ermitãos), músicos, vendedores de peixe, marceneiros, ferreiros e artistas itinerantes, como os *biwa hoshi*.

As narrativas de tradição oral japonesa são conhecidas como *mukashi banashi*, que equivalem aos contos de fadas ocidentais. Os *mukashi banashi* têm origem na tradição de contar histórias maravilhosas inspiradas em lendas (*densetsu*). Essas histórias são legado do

<sup>26</sup> Ensinaamentos compilados da Doutrina Budista.

<sup>27</sup> A História Japonesa é dividida em Eras e Períodos. Esta pesquisa fará referência apenas aos Períodos. Os nomes dos Períodos têm origem no nome da cidade que se tornou sede do país, ou no nome do chefe de Estado. Consulte a tabela nos Anexos.

<sup>28</sup> Junção da palavra *mono* – algo, coisa (material, física ou abstrata) e o verbo *katau* – narrar, contar, falar, dizer, de onde se tem o significado = contar coisas, falar sobre coisas.

<sup>29</sup> Bolinho feito de arroz. O ritual *Mochitsuki* (socar mochi) é realizado todo fim de ano para saudar um novo ciclo da natureza.



imaginário xintoísta – sistema religioso autóctone do Japão, cujo núcleo é a crença animista. A palavra xinto (em japonês, *shinto*) significa O Caminho do *Kami* (espíritos da natureza).

*Mukashi*, de antigo. *Hanashi*, narrativa. Muitas histórias maravilhosas teriam sido derivadas de mitos e lendas e foram transmitidas oralmente, de geração a geração. Essas narrativas tinham uma função nas comunidades antigas. Eram oferecidas aos espíritos da natureza nos festivais agrícolas em troca da garantia da sobrevivência, para a cura de doenças e o afastamento de perigos:

Eram-lhe oferecidos cantos, narrativas e danças. Assim, por ocasião dos festejos realizados, por exemplo, na primavera, com o intuito de rogar aos deuses um bom desenvolvimento das plantas, assim como no outono, em agradecimento à boa colheita, as pessoas contavam os feitos dos deuses através dos *shinwa*, forma literária correspondente aos mitos. Cada tribo, grupo ou clã transmitia os mitos que herdavam de seus ancestrais, que também eram divinizados; adicionava-se a isso uma espécie de força imaginária, que exercia um “controle” sobre a sociedade. (NAMEKATA, 1999, p.13)

No Período Muromachi (1333-1573), com a ascensão da classe guerreira (*bushi*) e fortalecimento dos clãs Taira e Minamoto, começou a fusão entre a cultura aristocrática e a popular. Foi a época do *renga*, forma poética estruturada no *tanka*. O *renga*, que consiste no encadeamento de poemas, tem dois estilos, o *Ushin*, uma vertente lírica, na qual pode haver um diálogo entre amantes, e o *Mushin*, vertente cômica que se tornou popular, dando origem ao *renga haikai*. Este estilo de poesia tornou-se um jogo de salão, no qual os poetas se esmeravam em criar trocadilhos. No Período Edo (1603-1867), Matsuo Bashô (1644-1694) buscou reabilitar o aspecto sublime do haikai, reaproximando-o da natureza, ele mesmo se retirou do mundo dos prazeres das cidades para apreciar novas experiências e sensibilidade em contato com a natureza.

Nos dois próximos itens, abordaremos a função das mulheres na sociedade japonesa e dos narradores de tradição oral. Ambos, personagens considerados marginais, vítimas de suas paixões. Nessa leitura, visualizamos uma aproximação entre esses personagens e os tipos criados por Valêncio. Oichi será decalcado do Hoichi japonês. E a prostituta japonesa pode ter sido inspirada em alguma figura de *yûjo* retratada pelo *ukiyo-e*.

### 2.2.1 Os cubículos de *onna-de*

No século VI, com a adoção do *kana*, a cultura japonesa começou a florescer. *Yomu*, em japonês, significa ler, mas também ler em voz alta, declamar, repetir, louvar,

compreender, perceber, compor. O conceito original envolvia a leitura em voz alta – a palavra era audível e visível. A leitura em voz alta poderia envolver um público não-letrado, para o qual a escrita não era acessível. É possível que boa parte desse público fosse composta por mulheres.

Ainda no século VIII, os escritos produzidos pela aristocracia eram destinados a leitores não-humanos. Perpetuando o rito da tradição oral em dedicar os cantos aos deuses, os aristocratas escreviam rolos cantando suas vitórias e dedicavam-nos aos deuses:

Em 764, a imperatriz Koken, por exemplo, derrotou os confucianos e reocupando o trono com o nome de Shotoku, encomendou a produção de 1 milhão de *dharani* ou amuletos budistas em rolos impressos (por blocos de madeira) para serem distribuídos entre os dez principais templos budistas como ação de graças. Nenhum desses rolos era produzido com o intuito de ser “lido”. O próprio ato de oferecer um texto assegurava a generosidade divina. Segundo a crença da época, quanto mais fossem oferecidas cópias, mais intensa seria a resposta. O projeto levou seis anos para ser concluído. Ironicamente, no final, não havia ninguém para lê-lo. Ainda que fosse o maior projeto de impressão da Antiguidade, ele não exerceu nenhum efeito na impressão, na leitura ou na literatura do Japão. (FISCHER, 2005, p. 107)

A prática de imprimir rolos aos deuses continuou nos séculos seguintes. Mas em alguns templos, os sutras eram impressos para serem lidos por alunos humanos. As mulheres desempenharam uma importante função na difusão da escrita e literatura japonesas:

A maior parte das mulheres, no Japão, levava uma vida embrutecida e curta: era submetida a trabalhos pesados no campo, submetida a tratamento estúpido pelos maridos, engravidava jovem e não raro morria cedo, sem sequer cogitar independência econômica ou prazer cultural. (MORRIS, citado por FISCHER, 2005, p. 108)

Nos palácios, as cortesãs desfrutavam uma vida muito diferente: podiam se dar ao luxo de cultivar o espírito. Viviam enclausuradas ou em reclusão semi-absoluta, ocupadas apenas em aprender as artes japonesas, como a caligrafia e a música. Suas rotinas eram de uma monotonia tranquila. Impedidas de usar a escrita chinesa e quase nunca autorizadas a manter conversas, comunicavam-se basicamente por cartas.

Elas conseguiam ter acesso ao conhecimento e elaborar formas especiais de compartilhá-lo. Isso, em geral, era feito entre elas, em segredo. A elas o conhecimento era permitido, desde que feito com “discreto desinteresse”. Nos amplos e escuros palácios japoneses, faziam leituras em voz alta para as companheiras.

As mulheres apoderaram-se do *kana*, escrevendo à margem dos textos canônicos, para poderem compreender os escritos. A literatura à qual tinham acesso era a desprezada pelos eruditos confucianos e budistas, ou seja, o entretenimento leve.

Essa divisão da leitura/escrita passou a segmentar a literatura japonesa em dois domínios: o público e o cortês. No primeiro estavam as obras de filosofia, religião, ciência, geografia e lendas heróicas. No segundo, a ficção, as trivialidades domésticas e a espiritualidade particular das cortesãs. Para os homens, tal divisão era confortável, pois mantinha a mulher sob seu domínio. (IDEM, p. 109)

Por isso, nessa época, floresceram os diários. Uma obra do Período Heian (794-1185), *Diário do final do verão*, parece ter sido escrita pela entediada Emma Bovary (retirando o fato de esta não ter nascido em berço de ouro):

À medida que os dias passavam monotonamente, ela lia romances antigos e achava que a maioria deles não passava de um conjunto de invenções grosseiras. Talvez, dissesse a si mesma, a história de sua existência enfadonha, escrita no formato de diário, possa provocar algum tipo de interesse. Talvez ela seja até capaz de responder à dúvida: será esta uma vida apropriada para uma dama bem-nascida? (HEMPEL, citado por FISCHER, 2005, p. 110)

Junichiro Tanizaki (2007) escreveu um ensaio nos anos 30 no qual louvava a cultura clássica japonesa, *Em louvor da sombra*. Ao mesmo tempo em que exaltava uma cultura que conseguiu se erguer e elaborar uma estética refinada, partindo de recursos escassos, reunindo sobras e resíduos de outras culturas – como no caso do empréstimo da escrita chinesa e os legados confucionistas e budistas – questionava as terríveis condições sociais em que viviam mergulhadas as mulheres japonesas:

O homem moderno, há muito habituado com a luz elétrica, já se esqueceu de que tal negrume chegou a existir. Estranhos seres nebulosos e ilusórios deviam esgueirar-se nessa “escuridão visível” reinante no interior das mansões antigas, propiciando alucinações e aterrorizando mais que a noite externa. Com certeza era desse tipo de negrume que saltavam monstros e seres fantasmagóricos, mas... as mulheres que ali viviam, cercadas por cortinados, biombos e portas, não pertenceriam à mesma família? A intensa treva com certeza revolteava dez, vinte vezes em torno delas, preenchendo todo o vazio ao redor da gola, da manga ou da prega do quimono. Mas esperem: pode ser também que a treva, em vez de envolvê-las, brotasse – isto sim – de seus corpos, cabelos e bocas de dentes enegrecidos qual teia urdida por gigantesca aranha... (p.53)

O escritor cita as tenebrosas figuras que seriam as mulheres antigas (terríveis como a mulher da neve, *Yuki-onna*, famosa personagem de um conto do *Kaidan*), enclausuradas e privadas de educação. Mulheres que, em quase todas as narrativas fantásticas, surgem como a personificação do mal. Os fantasmas, nos *Kaidan*, geralmente são femininos, e suas emoções – consideradas uma fraqueza – geram os maus espíritos. A caracterização típica do fantasma japonês, *yuurei*, é de um ser tênue, sem definição, incerto e inconstante. Veste camisolão

branco, tem cabelos longos desgrehados. De acordo com o monge budista Francisco Handa, tradutor brasileiro do *Kwaidan*:

O monge renuncia ao mundo raspando a cabeça. Todavia, isto não acontece com a mulher, vaidosa, cuja beleza é representada pelo cabelo longo – sinal de apego às formas temporais. Depois de morta, ela se transforma num fantasma e vaga pelo mundo, como uma sombra despojada de corpo. E, pensando que ainda está viva, incomoda os que faziam parte de seu círculo de relações. (2007, p. 11)

A paixão, que gera ignorância, ciúmes, inveja, raiva, desejo de vingança, é creditada exclusivamente ao espírito feminino. Ou a homossexuais e andróginos, como os *biwa hoshi*, personagens marginais da sociedade japonesa, que também aparecem nas narrativas de Lady Murasaki. Kristeva (1994) questiona se a morte, o feminino, a pulsão, presentes no inconsciente humano, são pretextos para a experiência sobrenatural. Através de Freud, ela responde que a magia, o animismo, a “incerteza intelectual”, são propícios ao efeito sobrenatural (p.193). O estranho, o Outro, parece ser o desencadeador da experiência sobrenatural, estrangeira. Na narrativa maravilhosa, sair do ambiente familiar é o ponto de partida para entrar em contato com o estranho. Esse estranho pode ser o além, a sombra. Tais sentimentos serão obscuros no mundo masculino e creditados a espíritos malignos. A escrita apoderada pelas mulheres japonesas parece ter sido uma condição fundamental para dissociar o sobrenatural e o feminino. A escrita deu às japonesas a possibilidade de expressar o que pensavam e sentiam, expurgando o que as crenças religiosas lhes imputavam como demoníaco.

### 2.2.2 Os menestrelis japoneses

Como Homero e os aedos da antiga Grécia, os *biwa hoshi* cantavam a epopeia de heróis míticos e tinham a função de transmitir conhecimentos sobre a história da comunidade. Eram cegos os poetas e profetas que recitavam e compunham as histórias sobre deuses e heróis, recebendo inspiração das Musas. Músicos nômades peregrinavam de mosteiro em mosteiro, buscando hospedagem e alimentação, de acordo com a historiadora Susan Matisoff (2006):

Como o termo “monge de alaúde” sugere, os *biwa hoshi* tinham a cabeça raspada e usavam trajes do clero budista. Evidentemente eram peregrinos itinerantes que viajavam de uma comunidade para outra, achando pouso e alimentação nos templos, tradicionais asilos para os mancos, doentes, ou cegos. Como “monges” informais, os *biwa hoshi* recitavam lendas de histórias de vários templos e santuários e os milagres atribuídos a deidades cultuadas lá. Estes viajantes músicos contadores de histórias

também traziam notícias e lendas locais. Muitas provavelmente eram recriações bem-humoradas. Eram importantes difusores de novidades, trazendo a notícia de descobrimentos em terras estrangeiras para vilas remotas no curso de seus vagueios. Notícias de grandes batalhas da Guerra de Genpei, que assinalou o fim do período Heian – a estória das heróicas batalhas foi cantada por *biwa hoshi* nas aldeias japonesas. (p.27, tradução minha).<sup>30</sup>

De acordo com Matisoff, por volta do ano X, poetas japoneses faziam referência, em seus textos, a figuras misteriosas que costumavam perambular cantando estórias em aldeias japonesas. O músico é descrito como um estrangeiro itinerante que subsistia por si mesmo para tocar seu instrumento. Muito antes esses músicos poderiam recitar narrativas orais e tocar alaúde.



Figura 04 – Alaúde japonês, o biwa  
(Imagem extraída da internet)

Os instrumentos desses músicos, diferentes dos músicos da corte (*Gaku biwa*), teriam provável origem persa. Teriam sido introduzido na ilha Kyushu, vindo da China, depois de passar pela Índia. Lá, o alaúde era tocado por cegos, descritos como monges. Estes “monges” cegos viajavam cantando sutras tentando aplacar a ira das violentas deidades locais.

De acordo com a lenda indiana recontada por Matisoff, essa prática originou-se de uma sugestão de Buda. Como o Buda Sakyamuni (o Buda histórico, Sidarta Gautama), compadecendo-se de um discípulo cego, apresentou a ele um alaúde e ensinou a tocar sutras. Músicos cegos indianos transmitiram a estória para explicar a origem desse ofício. O alaúde, contudo, não era conhecido na Índia durante o tempo histórico de Buda, e a lenda, diz a pesquisadora, parece posterior ao desenvolvimento do alaúde indiano. Isso sugere que foi

<sup>30</sup> As the term “lute priest” suggests, biwa hōshi had shaved heads and wore the garb of Buddhist clergy. Evidently they were itinerant’s pilgrims who traveled from one community to the next finding shelter and sustenance at temples, traditional asylum for the lame, the ill or the blind. As informal “priests”, the biwa hōshi may have recited legends of the history of the various temples and shrines and reported miracles attributed to the deities worshiped there.//These travelling musician storytellers also carried news and local legends. Most likely some were humorous raccouter. They were important newbeares, bringing Word of development in the outside world to remove villages in the course of their wanderings. News of the great battles of the Gempei war, signaling of the end of the Heian period, developed into heroic battle tales sung by provincial biwa hōshi.

criada por um monge de alaúde cego indiano na tentativa de elevar sua própria posição social. (p.28)

Os serviços do *biwa hoshi* eram requisitados pelos camponeses para assegurar sucesso nas colheitas, para que cada *kami* local ficasse satisfeito. Os cegos pareciam os candidatos naturais para apresentar tais ritos: eram tidos como dotados de extraordinária habilidade em comunicar-se com o invisível e as forças naturais.

Os serviços dos *biwa hoshi* eram requisitados pelos mais famosos templos budistas, como o *Enryakuji*, o mosteiro do Mount Hiei (leste de Quioto), da seita budista Tendai<sup>31</sup>, fundada pelo monge Saicho, no fim do século VIII. Como o budismo Tendai busca reconciliar o xintoísmo com os ensinamentos budistas, os serviços do *biwa hoshi* ao templo poderiam representar uma reacomodação dos antigos pensamentos mágicos.

Os *biwa hoshi*, por sua vez, asseguravam sua importância aos ouvintes cantando seus ancestrais ilustres. Assim, os primeiros cantadores narravam os contos de origem indiana reunidos em *Konjaku monogatari*. Mas essas narrativas foram abandonadas gradualmente quando os cantadores passaram a cantar o *Heike monogatari*, o grande épico narrativo que canta o surgimento e a queda do Clã Taira, finalizando com a derrota de Taira pelos Minamoto. Seu efeito na vida e arte dos *biwa hoshi* foi esmagador e eles passaram a ser conhecidos como *Heike biwa* – os cantadores do Heike.

A música vocal que acompanha a narrativa do Heike, o *shomyo*, é uma herança budista, dos tempos em que os monges cantavam os sutras, muito complexos, para serem entendidos pelos leigos. O monge Ennin, da seita Tendai, foi uma influência para fixar esse tipo de música entre os budistas, no Japão, no século IX. No fim do Período Heian é que o *shomyo* uniu-se ao *biwa*, produzindo os *Heike biwa*.

De acordo com o monge Kenkô Yoshida, autor de *Ensaio do ócio* (*Tsurezuregusa*)<sup>32</sup>, o *Heike monogatari* tem origem erudita, e teria sido escrito pelo monge Yukinaga, entre 1218 e 1221. Duzentos anos depois, o *Heike monogatari* já havia se tornado popular, sendo cantado pelos *biwa hoshi*. Kenkô afirma que Yukinaga ensinou o *Heike monogatari* a um homem cego. Depois, o canto foi apropriado pelos *biwa hoshi* de sua época.

---

<sup>31</sup> O budismo Tendai reconcilia a doutrina budista e o xintoísmo. Baseia-se na ideia de que todos os homens podem atingir a iluminação e que o mundo físico é expressão do Dharma (natureza búdica). Para o Tendai, a mais perfeita expressão do Dharma é o Sutra do Lótus. Por isso, a natureza de todas as experiências consiste na pregação do Sutra do Lótus.

<sup>32</sup> Miscelânea de coletâneas e opiniões pessoais, datada de cerca de 1350.

Nos 150 anos seguintes da composição de *Heike* por Yukinaga, para que as narrativas se tornassem mais fáceis de memorizar e recitar, os *biwa hoshi* emendaram e elaboraram o texto original:

Descrições detalhadas das batalhas – as mais excitantes, intensas passagens nos textos antigos – foram encurtadas. [...] O *Heike Monogatari* abrangia versões orais que combinavam acuradas informações históricas sobre eventos em Kyoto com emocionantes contos heroicos fictícios com detalhes finos acrescentados por cada cantador sobre os combates entre guerreiros e as batalhas. (MATISOFF, p.38)

Enquanto o *Heike monogatari* era costurado e emendado, os *biwa hoshi* mudaram de posição social. Eram ouvidos nos santuários e templos e tornaram-se bem-vindos nos salões de famílias de governos militares do século XIV. Muitos *biwa hoshi* adquiriram grande status. Os *biwa hoshi* chegaram a criar uma guilda, a *Todoza*, fundada no século XIV por Akashi Kakuichi e destituída apenas no século XIX. Composta por cegos – não apenas músicos, mas também massagistas e acupunturistas – a associação procurava dar uma função social para os excluídos da sociedade japonesa.

A ilha de Kyushu fica ao sul do Japão e é o local onde ocorreu a batalha de *Dan-no-Ura*, tema do *Heike Monogatari*. Por ter como protagonista um *biwa hoshi*, e coadjuvantes os fantasmas Taira, a narrativa *Mimi-nashi-Hoichi*<sup>33</sup> tornou-se uma das mais populares no Japão. A junção entre o erudito e o popular tornou-a atraente para os ouvintes do *Heike* e para os leitores iniciantes de um Japão que saía da Idade Média. O cego era o símbolo da pobreza em que vivia mergulhada a maioria da população japonesa. Ao mesmo tempo, o *biwa hoshi* detém a memória da tribo. O cego Hoichi representa a radical transformação operada no seio da comunidade medieval, quando as narrativas de tradição oral passariam a ser transmitidas pela escrita. Ou melhor, seriam popularizadas através do *ukiyo-e*, combinando textos e imagens para facilitar o entendimento da população semiletrada. Valêncio fará uma citação do *ukiyo-e* em sua narrativa, como veremos na análise de sua transcrição.

Podemos ler a narrativa japonesa de Hoichi como a hegemonia do budismo sobre a crença xintoísta. Como conta o historiador Will Durrant, em seu estabelecimento no Japão, o budismo foi um fator de propulsão cultural da sociedade japonesa, os primeiros sacerdotes devotos, cultos e bondosos. Alguns se tornaram pintores e escultores. Outros, estudiosos, tradutores de ensinamentos budistas. Como davam ao povo pobre dois artigos de primeira necessidade, consolação e esperança, suas indústrias prosperaram: “asseguraram aos fiéis que os homens de 40 anos podiam obter mais 10 anos de vida, se pagassem missas em 40 templos;

---

<sup>33</sup> Hoichi é o nome do personagem japonês. A versão francesa adotou o nome Oichi, seguido por Valêncio.

os de 50 anos, se as pagassem em 50 templos” (DURRANT, 1963, p. 582). Com o enriquecimento dos templos no período Edo, as aspirações elevadas dispararam para o polo oposto. Os sacerdotes se afastaram de Buda a ponto de organizar exércitos para conquistar o poder político.

Um dos elementos chave da narrativa de Hoichi é o exorcismo feito pela inscrição do Sutra do Coração em seu corpo. Para a doutrina budista, para atingir o nirvana – o estado de consciência mais elevado da mente humana – é preciso deixar de lado os apegos e paixões do ego. A música, para Hoichi, seria uma fonte de *karma* – ou seja, um apego que o faria renascer e não atingir o nirvana: “Sua fantástica habilidade na música conduziu-o para um estranho problema.” (HANDA, 2007, p. 31), diz o monge budista para o trovador.

A mentalidade do Japão arcaico, envolto em brumas, pode ser entendida através das peças de teatro Nô. O Nô herdou boa parte do imaginário maravilhoso do xintoísmo, habitado por demônios, fantasmas e outros seres fantásticos. É por esse mundo que seguiremos a seguir, encontrando a representação do Japão exótico – o estranho e maravilhoso – presente no imaginário ocidental.

## 2.3 TEATRO NÔ

O Nô estabeleceu-se como arte há 700 anos, criado pelo ator Kanami Motokiyo e seu filho Zeami (1363-1443). Pode ser descrito como um misto de encenação, bailado, música. Existem cinco escolas clássicas de Nô, e uma delas é a Kanzen, herdeira direta da tradição de Zeami. No teatro profissional só atuam homens. As mulheres podem participar do coro ou como instrumentistas. Com um repertório de cerca de 250 peças, o Nô é habitado por seres místicos, deuses, fantasmas, aparições, animais transformistas, como a raposa, além de guerreiros e mulheres enlouquecidas, tendo o mistério uma função central nas peças. Caracteriza-se pelo aproveitamento de fontes literárias, religiosas (hinos búdicos), lendárias e míticas.

O enredo das peças gira em torno da mesma estrutura. Um espírito (*shite*) atormentado pelos erros do passado encontra um sacerdote xintoísta (*waki*) e revela a ele uma história trágica de amor e decepção. Por causa do tumulto interior, o espírito vaga pelo submundo sem repouso. Para purificar sua alma, é preciso realizar uma dança ritual. Então o espírito pode partir em paz. O leitor modelo conseguirá ler essa informação sobre o teatro Nô, narrativa de Oichi.



O efeito do teatro clássico japonês na plateia é similar ao causado pela *katharsis* da tragédia grega clássica. A beleza plástica do Nô envolve o público pela indumentária riquíssima, uso de máscaras, gestual elaborado e um código teatral decifrado apenas pelos iniciados na arte. É a estética do *Yûgen*, que valoriza os atrativos de uma beleza esmaecida, sutil e purificada, em que o presente se liga ao passado e resulta numa emoção profunda. Essa ideia foi introduzida por Zeami e concretizada no palco. *Yûgen* é suntuoso e elegante, mas simples em movimentos e expressões, o “charme sutil”, segundo Rene Sieffert<sup>34</sup>. Em nota à tradução de *Hagoromo*, Campos elenca uma série de definições:

Sakae M. Giroux elucida: “os dois ideogramas que compõem essa palavra significam, respectivamente, *mistério* e *obscuridade* (lato sensu, ‘o que é profundo e sutil’). [...] o termo é dado como ‘elegância’, sendo definido como ‘uma forma de beleza característica da Corte, enobrecida, refinada’.” Yasunari Takahashi, num estudo literário de cunho semiótico, opina: “Etimologicamente, poderia significar algo sombrio e obscuro, mas o que o termo realmente implica é beleza crepuscular, antes do que o terror e o desespero da extrema escuridão. Esse crepúsculo seria, para Zeami, uma metáfora da mente atenta no seu mais profundo grau...” (1993, p. 25-26)

As máscaras usadas pelo personagem *shite* representam personagens masculinos, femininos, demônios e anciãos. Confeccionadas em laca, chegam a pesar meio quilo. Os quimonos também são pesados. O peso da indumentária seria um motivo para a interpretação exclusiva por homens.



Figura 05 - Máscaras de mulher jovem (*waka onna*) e demônio (*oni*).  
(imagens extraídas da internet)

Muitas peças do Teatro Nô inserem elementos fantásticos. *Hagoromo* é a história de um pescador que encontra o manto da deusa Izanami. Quando ela pede para devolvê-lo, ele se

<sup>34</sup> Japonista, tradutor francês do *Kaidan*.

recusa. Após vários pedidos, ele cede, com a condição de que a deusa execute uma dança ritual. *Momijigari* (*Folhas de Pessegueiro*) é um drama envolvendo um membro do clã Heike, o príncipe Taira no Koremochi, *Tsuchigumo*, (Aranha da terra), envolvendo um Minamoto e *Aoi no ue*, adaptada por Yukio Mishima como *Lady Rokujo*, personagem citada em *A Narrativa de Genji*.

Em *Momijigari*, guerreiros são encantados por fantasmas que se travestem de mulheres – uma delas até toca *biwa*. Eles se embriagam e dormem. Um *kami* da guerra avisa-os do perigo e eles percebem que estão cercados por demônios, prontos para devorá-los. Mas os guerreiros espantam os demônios. Então percebem que a mata cobriu-se de vermelho, uma metáfora para a chegada do Outono, quando as folhas do pessegueiro se avermelham.

Em *Tsuchi gumo*, Minamoto no Raiko adoece e é assediado pelo espectro de um monge, que se curva no lado de seu leito. Um monge é requisitado para fazer um exorcismo. Após a cerimônia, ele consegue identificar a origem do mal, uma aranha gigantesca que lançou um feitiço para adoecer o guerreiro. A aranha é morta e Minamoto recupera a saúde.

Em *Aoi no ue*, Lady Aoi, enciumada, transforma-se em um demônio: olhos saltados como bolas, boca arregalada a revelar dentes dourados e um par de chifres bovinos. A mulher muda de personalidade, seu ciúme alimenta sentimentos demoníacos, de arrebatamento, ódio, egoísmo e raiva.

O teatro Nô é uma arte fortemente imbricada nas raízes da cultura japonesa, como se pode ver. Nas tramas “japonesas” de Valêncio, o Nô insinua-se através do conceito do *Yûgen*, observado na elegância que envolve as personagens e o mistério das narrativas. Apesar de não ser citado diretamente, percebemos pontos de contato com os temas do travestimento feminino e do sobrenatural.

A noção de unir uma ideia abstrata e outra concreta, estabelecendo uma relação entre elas, provocando uma espécie de colisão, desencadeará o sentido luminoso pretendido em outra manifestação da arte japonesa: o haikai. Encontramos, a partir de sua formulação, pontos de contato em várias artes japonesas.

## 2.4 HAICAI

### 2.4.1 Matsuo Bashô

Sob o mesmo teto  
Dormiram as cortesãs –  
A lespedeza e a lua.<sup>35</sup>

Esse haikai de Bashô demonstra a vastidão do espírito do poeta. Em certa ocasião, já tornado peregrino, ele encontrou prostitutas pelo caminho e dividiu a hospedagem com elas. Bashô não chegou a ser um monge. Era amigo do monge Bucchô, mas seu treinamento espiritual não consistia em longas sessões de meditação e sim na observação do aspecto sublime da vida cotidiana.

Bashô nasceu Matsuo Kinsaku, em Ueno, cidade distante 40 km de Kioto. Era funcionário provincial quando se iniciou no *renga haikai*, seguindo os passos de seu amo, Tôdô Yoshitada. Quando este morreu, abandonou o cargo de funcionário. Passou a estudar haikai. Em 1671, quando seguiu para Edo, ainda compunha haicais jocosos, reunidos numa antologia. A capital japonesa experimentava uma grande transformação. Passou de uma pacata vila com dois mil habitantes, no começo do século, para uma fervilhante metrópole com oitocentos mil habitantes.

A antologia organizada por Bashô distinguia-se já do *renga haikai* por buscar frear o aspecto licencioso e de puro entretenimento. Com o *Man Yôshu*, a poesia japonesa tinha um aspecto lírico e bucólico, aspecto decaído à medida que a população japonesa tornava-se mais urbanizada. Com os *chônin*<sup>36</sup>, a poesia passou a ter um caráter de diversão fácil. A antiga poesia *waka*, fundamentada na forma do *tanka* transformou-se em *renga haikai*. Nesse novo tipo de divertimento, cada poeta devia compor um terceto de 17 sílabas e o seguinte responder com um dístico de 14 sílabas.

Sem rimas nem versificação por acentos, a poesia japonesa distingue-se pela metrificação e pela exploração de onomatopeias, aliterações e jogos de palavras. O termo *haiku*<sup>37</sup> só começou a ser usado depois que a primeira parte do *haikai* – o *hokku* – desprendeuse do poema.

Em 1680, tornando-se um retirado, Bashô buscou restaurar o sentido das antigas formas poéticas japonesas com uma atitude moral corajosa. Como símbolo de sua nova

<sup>35</sup> hitotsuya ni yûjo mo netari hagi to tsuki.

<sup>36</sup> Habitantes das cidades ou citadinos, a burguesia responsável pelo florescimento das artes nos centros urbanos.

<sup>37</sup> No Brasil o *haiku* corresponde ao haikai.

atitude, adotou a bananeira (*basho*), plantando um pé da planta em frente de sua casa. Estudando a poesia chinesa e outros clássicos japoneses, sua poesia se tornou severa e melancólica. A adoção do nome de haicaísta (*haigô*) é uma influência da poesia chinesa. A bananeira era um fruto exótico muito cantado pelos poetas chineses.

A fama de Bashô deve-se muito ao estudo da tradição literária. Seu poema mais famoso, *furuike ya*, era uma resposta a vários poemas que usavam a imagem do sapo:

Velho tanque  
Um sapo salta:  
Barulho de água.<sup>38</sup>

O sapo era um tema tradicional na poesia japonesa desde o primeiro registro das canções. Na época de Bashô, havia incontáveis poemas envolvendo sapos. Mas em todos eles, o sapo era celebrado por seu canto. Até hoje os japoneses aprendem a distinguir o coaxar de vários tipos de sapo, da mesma forma que no Ocidente distingue-se o canto dos pássaros. O grande salto de Bashô foi ir além do som do coaxar. Em seu poema, o sapo age e por isso provoca um grande barulho ao seu redor.

Bashô criou o estilo *shofu*, que buscava equilíbrio entre o espiritual e o mundano, evitava metáforas e jogos de palavras e pretendia ver a beleza nas insignificâncias do cotidiano. Bashô se tornaria peregrino para atingir sua meta espiritual/poética. Sua obra maior é o diário de viagem *A trilha dos confins* (*Okuno hosomichi*, 1702. Fig. 06), em que ele empreendeu uma peregrinação pelo interior do país. Seus maiores discípulos foram Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827). Buson foi também pintor e ilustrou *Okuno hosomichi*.



Figura 06 - A trilha dos confins, ilustrada por Buson.  
(imagem extraída da internet).

<sup>38</sup> Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto.

Para Bashô, um poema que sugere 70/80 % de seu tema pode ser bom, mas um poema que sugere 50/60% será mais intrigante:

Ao longo deste caminho  
Não há viajantes...  
Noite de outono.<sup>39</sup>

A visão da insignificância do cotidiano foi possível a Bashô porque ele se tornou um peregrino para seguir o ideal zen. Em seus poemas não há sentimentalismo, adjetivos supérfluos, apenas a devastadora imagem da solidão.

A escrita japonesa, o haikai e o Nô usam o mesmo recurso de juntar dois elementos diferentes para criar relações inusitadas entre eles, propondo uma imagem de efeito inesperado. Barthes (2007) diz que, a despeito da extrema simplicidade da composição poética japonesa, ela opera com a obstrução de sentido lógico, como a filosofia zen: colisão de sentidos. O haikai é objeto de contemplação, estado de espírito oposto àquele do cientista, que precisa descrever exaustivamente seu objeto de estudo.

É essa colisão que leva ao vazio do pensamento, o que os budistas conceituam impermanência. Na narrativa de Oichi, recriada por Valêncio, os haicais remetem a este conceito, que trataremos a seguir.

#### 2.4.2 Zen-Budismo

No Japão, o entrelaçamento entre arte, religião e filosofia é tão profundo que não é possível citar qualquer tipo de manifestação artística sem fazer menção a um aspecto espiritual. Para Bashô, o haikai devia ser uma forma de meditação, junção entre as dualidades espírito-matéria, vida-morte, homem-mulher. Por isso, mesmo seguindo uma moral espiritual com rigor, não era um moralista hipócrita.

O Zen é a escola budista da “iluminação súbita”. As outras doutrinas pregam que só se chega à iluminação depois de passar por muitas reencarnações. O Zen é a negação do tempo da causa e efeito, e postula viver aqui e agora. É a outra parte do *Bushido*, a ética do samurai, que se complementa com a prática de *ikebana*, a cerimônia do chá, o Teatro Nô e a meditação Zen. Esse tipo de filosofia cultua a beleza imperfeita – a pobreza, a simplicidade e a irregularidade. Tal beleza fundamenta-se no conceito estético *Wabi Sabi*.

---

<sup>39</sup> JUNIPER, 2003.

*Wabi* vem do verbo *wabu* e significa definhar. O adjetivo *wabishii* descreve o sentimento de solidão, desamparo, miséria, a opção pela pobreza, ou condição humilde, e relaciona-se com o conceito de *mujo* budista, ou seja, o vazio. Essas conotações, que podem parecer negativas para os ocidentais, têm sentido positivo para os japoneses por expressar a vida que é liberada do mundo material. “Uma vida de pobreza era o ideal de um monge buscando a verdade última da realidade e de imagens negativas vinha o ideal poético de um homem que transcende a necessidade de confortos do mundo físico e parte para descobrir paz e harmonia em uma vida mais simples.” (JUNIPER, 2003, p 49).

Uma imagem visual usada para explicar *Sabi* (desolação) é a de canas de bambu queimadas pelo gelo. Essa imagem leva ao conceito de *mujo*, a transitoriedade da vida. A ideia de *mujo* teve origem no sânscrito *anitya*, transitoriedade ou mutação. Nada permanece imutável. Ter consciência da morte é fonte de sabedoria. Para os japoneses, pensar sobre a morte não leva a manter uma vida mórbida, mas a refletir sobre a fragilidade da vida e necessidade de ação. A reflexão leva a um sentimento de desolação, ao qual o termo *sabi* é frequentemente aplicado, e também remete a Bashô, o gênio que conseguiu transcrever para a poesia esse espírito, transformando as ideias de velhice, solidão e morte em beleza.

De uma forma mais contemporânea, podemos definir *wabi sabi* como pátina, a passagem do tempo sobre os objetos, como fez Tanizaki:

De um modo geral, nós, os japoneses, sentimos desassossego diante de objetos cintilantes. No Ocidente, prata, ferro ou cobre são usados na fabricação de aparelhos de jantar e talheres, os quais são polidos até brilhar: coisa que não apreciamos. Às vezes, fazemos chaleiras, taças e frascos de saquê de prata, mas não os lustramos. Ao contrário, aprez-nos observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumando sua superfície. Verdadeiras comoções são provocadas em muitos lares quando, pensando agradecer, empregadas desavisadas lustram utensílios cujo aspecto seus patrões viam com satisfação adquirir um sóbrio tom envelhecido. (TANIZAKI, 2007, p.21)

*Wabi* é mais usado para definir um estilo de vida, enquanto *Sabi* descreve características físicas dos objetos que apresentam um senso de impermanência:

*Wabi Sabi* é uma apreciação intuitiva de beleza transitória no mundo físico que reflete o irreversível fluxo da vida no mundo espiritual. É a beleza compreensível que existe no modesto, rústico, imperfeito ou mesmo decadente, uma sensibilidade estética que descobre uma beleza melancólica na impermanência de todas as coisas. (JUNIPER, 2003, p. 51)

O *Wabi Sabi* estimula o gosto pelo não-convencional – a convivência com a natureza, a simplicidade e apreciação da passagem do tempo nos objetos e na vida:

Ao focar o natural, o impermanente, humildes, simples e frequentemente rústicos objetos, os monges zen descobriam a beleza inata nos extraordinários padrões casuais deixados pelo fluxo do tempo. As pequenas nuances de cor, a curva de uma pétala aberta, a rachadura num vaso de bambu ou o apodrecimento de um velho pedaço de madeira, tudo poderia vir a simbolizar *mujo*, que é o princípio budista de impermanência e fluxo contínuo. Como manifestações físicas de *mujo*, estes simples objetos então tornam veículos para uma contemplação estética. (JUNIPER, 2003, p.11)

A palavra *Zen* vem do chinês *Ch'an* e significa meditação, o caminho para quebrar todas as ideias aprendidas do mundo como ele é visto para o que ele é, ou seja, a mente livre de apegos ou julgamentos:

Este estado é atingido através de rigorosos esforços mentais e o caminho é pavimentado pela conquista do *mushin* (literalmente, não coração), onde se é liberto dos apegos mundanos. Quando um discípulo é bem sucedido em acalmar seus pensamentos e emoções, ele está pronto para perceber o mundo sem qualquer noção preconcebida. Isso é o pré-requisito para o estado de iluminação conhecido como *satori* – a meta a qual todo budista aspira. (JUNIPER, 2003, p.22).

Ao contemplar os objetos marcados pela ação do tempo, os monges budistas obtinham uma melancolia serena e uma nostalgia espiritual. Criavam objetos e ambientes imersos nesse conceito e os usavam para elevar o estado de suas mentes. A meta do *wabi sabi* é a meditação zen. Todos os haicais usados no conto de Oichi remetem ao *wabi sabi*. E a prostituta japonesa, paradoxalmente, será a encarnação da “beleza imperfeita”, a beleza sombria, evocada pelas palavras do narrador.

## 2.5 UKIYO-E

A estampa japonesa realizada através da técnica de xilogravura relaciona-se ao Período Edo, também conhecido como *ukiyo* – mundo flutuante. Essa época, contrapondo-se ao Período Heian (794-1185), dominada pela filosofia budista, foi a da diversão, e a gravura tornou-se um modo de retratar o cotidiano efêmero. Hashimoto (2002), citando Fenollosa, diz que “o início do *ukiyo-e* teria se dado no século XVI, com a substituição da representação de nobres em biombos e portas corredeiras por figuras de dançarinas em tecidos coloridos e vistosos, usando folhas de ouro no fundo.” (p. 142).

Os estilos de pintura que prevaleciam até então eram o Tosa e o Kano. Este tem forte influência chinesa e agrada aos samurais. Já o repertório da escola Tosa inclui damas da corte em devaneios amorosos e entretenimentos, como os retratados em *As narrativas de Genji* e outros *monogatari*. Muitos pintores de *ukiyo-e* formaram-se nessa tradição narrativa.

É daí que surgiram alguns elementos da gravura japonesa, como a divisão dos espaços e tempos através das nuvens (*kumo-gata*), a perspectiva de cima para baixo com a retirada do teto (*fuku-nuki- yatai*), que permite a simultaneidade de lugares. *Kumo-gata*, como explica Hashimoto, significa forma de nuvens: “É usado em rolos de pintura narrativos, rolos verticais, pinturas de paredes e portas corredeiras, para indicar uma mudança de cenas, lugar, tempo ou perspectiva.” (2002, p. 147)



Figura 07 - Agitação sob as cerejeiras em flor, século XVII: Museu de Arte de Suntory, Tóquio.(extraído de *História cultural del Japon – uma perspectiva*).

As gravuras, em essência, retratam o mundo flutuante, as prostitutas *yûjo*, a área de prazeres de Edo, os atores de teatro e as peças, no primeiro período, e as paisagens japonesas, as cidades, em outros períodos. Oficialmente, o *ukiyo-e* começa com Hishikawa Moronobu (1618-1694), que gostava de retratar flores, cenas urbanas e mulheres.



mpressa xilograficamente

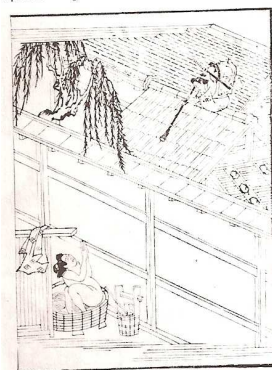


Figura 08 – Obra de Ihara Saihaku



Figura 09 – Paródia de Hishikawa Moronobu (Hashimoto, 2002).

Era comum, no Período Edo, os *mitate* – as paródias de obras conhecidas. Na imagem acima, vemos um recorte da narrativa *Um homem que se deu ao amor*, de Ihara Saikaku (1642-1693), originalmente representada pelo autor, em 1682. E em 1687, o *mitate* de Moronobu, sobrepondo a escrita à imagem.

O processo para obter uma nova síntese ou paródia é a colagem, que se tornou corrente no período Edo. Através de técnicas como o *Naimaze* (ou *hamenomono*: coisa que cola), os editores fundem duas ou mais imagens sem ligação aparente. Vemos, nas narrativas de Valêncio Xavier, um processo de fusão de textos similar ao praticado pelos japoneses. Os gravuristas compunham textos com imagens, e como já sabemos, Valêncio foi um grande colecionador de *ukiyo-e*, e essas podem ter exercido uma grande influência no processo de criação nas narrativas “japonesas”.

Os maiores mestres do *ukiyo-e* foram Utamaro, Hokusai, Hiroshige e Sharaku. Kitagawa Utamaro (1753-1806) ficou conhecido pelas representações da figura feminina – e muitas de suas modelos eram, na verdade, as *yûjo*, em geral filhas de famílias empobrecidas que as vendiam para a prostituição. Katsushita Hokusai (1760-1849) é o autor da série *Trinta e Seis vistas do Monte Fuji*, que começou a ser publicada em torno de 1831, quando aparece a gravura japonesa mais conhecida no mundo, *A grande onda de Kanegawa* (fig.11), de Toshusai Sharaku (1770-1825), conhecido como retratista dos atores de *Kabuki* e *Kyogen*. A economia de traços de Sharaku para retratar a expressão fisionômica dos atores é estudada por Eisenstein. Hiroshige Ando (1797-1858) foi o último grande professor de *Ukiyo-e*. Suas paisagens cotidianas em cenas líricas de grande intimismo proporcionaram um êxito comercial ainda maior que Hokusai. É o autor da série *As cinquenta e três estações de Tokaido*.



Figura 10 (primeira acima) – *Cena erótica* (Utamaro, Vecchia, 2010)

Figura. 11 (segunda acima) – *Retrato dos atores Ichikawa Tomieron e Sanokawa Ichimatsu* (Sharaku, Vecchia, 2010).

Figura 12 – (terceira acima) - *A grande onda* (Vecchia, 2010)

Com a ascensão dos *chônin* e a disseminação do budismo, mais e mais pessoas tiveram acesso à educação, antes privilégio das elites. Iniciou-se a “era do leitor”, com a reprodução de obras manuscritas pelo *Ukiyo-e*. Uma mentalidade mais prática fez surgir o trabalho em série e vários ofícios que compunham a classe editorial: escritores, calígrafos, pintores, entalhadores de matrizes de madeira, impressor, distribuidor. *O livro do travesseiro* e *A narrativa de Genji* seriam reproduzidas mais tarde pelo mercado editorial nascente e se tornariam narrativas visuais – o texto tão importante quanto as ilustrações, composto e decomposto e enquadrado em novos tons.

### 2.5.1 *Ukiyo-e* e Japonismo

Segundo a historiadora Adele Schlombs, a exposição das gravuras japonesas em Londres (1862) e Paris (1867) introduziu as estampas japonesas xilográficas na Europa pela primeira vez. As técnicas de composição e uso de cores melancólicas, desconhecidas pelos



Figura 13 – Emile Zola, por Édouard Manet. (SCHLOMBS, 2009 )

impressionistas, os fascinaram. Nos séculos anteriores, influenciados pelo barroco, os europeus desprezaram a arte oriental, considerada inacabada. Enquanto os gravuristas buscavam inspiração nos europeus, estes se espelhavam na gravura japonesa. A industrialização e o início da cultura de massa mudaram o estatuto da arte oriental. A Europa do século XIX tinha paralelos com a cultura urbana do Período Edo.

Para Schlombs, o Japonismo começou com a publicação de uma série de artigos de Philippe Burty (1830-1890), colecionador de *ukiyo-e*, na revista *La Renaissance littéraire et*





Figura 14 – Música no Jardim das Tulherias, Édouard Manet. (SCHLOMBS, 2009)

*artistique*. O mesmo ensaio foi republicado em Londres, cuja arte e cultura passam a gravitar em torno da França. Um dos mais influentes difusores do Japonismo foi o americano James McNeill Whistler (1834-1903), que morou durante oito anos em Paris antes de mudar para Londres, em 1863. Mas são os franceses que ficaram célebres por fazer citações e paródias das gravuras japonesas. O pintor Édouard Manet (1832-1883), por exemplo, em um retrato de Emile Zola, inclui uma gravura japonesa. (Fig. 13). A composição do fundo de *Música no jardim das Tulherias* (Fig. 14), onde se vê uma multidão anônima, é decalcado do uso de figuras humanas em *Pomar de ameixeiras em Kameido*, de Hiroshigue (fig. 17). Esta obra, especificamente, viria a ser recriada por Vincent Van Gogh (1853-1890).

Um dos japonistas mais entusiastas foi Claude Monet (1840-1926), que chegou a ter mais de 200 estampas japonesas. Forrou as paredes de sua casa com as gravuras, transformou seu jardim em uma paisagem japonesa. Criou lagos com nenúfares até construir uma ponte arqueada em estilo japonês. Sua obra *A ponte japonesa* (Fig. 15), sem início ou final visível, pode ser comparada a *A ponte Seto à luz do final do verão*, (Fig. 16) de Hiroshigue. Seriam pontes que simbolizariam o contato entre o Ocidente e o Oriente?

Van Gogh chegou ao *ukiyo-e* através da loja dos irmãos Jules e Edmond Goncourt, artistas, críticos de arte e escritores. Uma de suas maiores influências foi a revista *Artistic Japan*, publicação mensal editada por Samuel Bing, em francês, inglês e alemão. Segundo Schlombs, a revista era também fonte de inspiração para Henri de Toulouse-Lautrec, Gustav Klimt e Paul Gauguin.

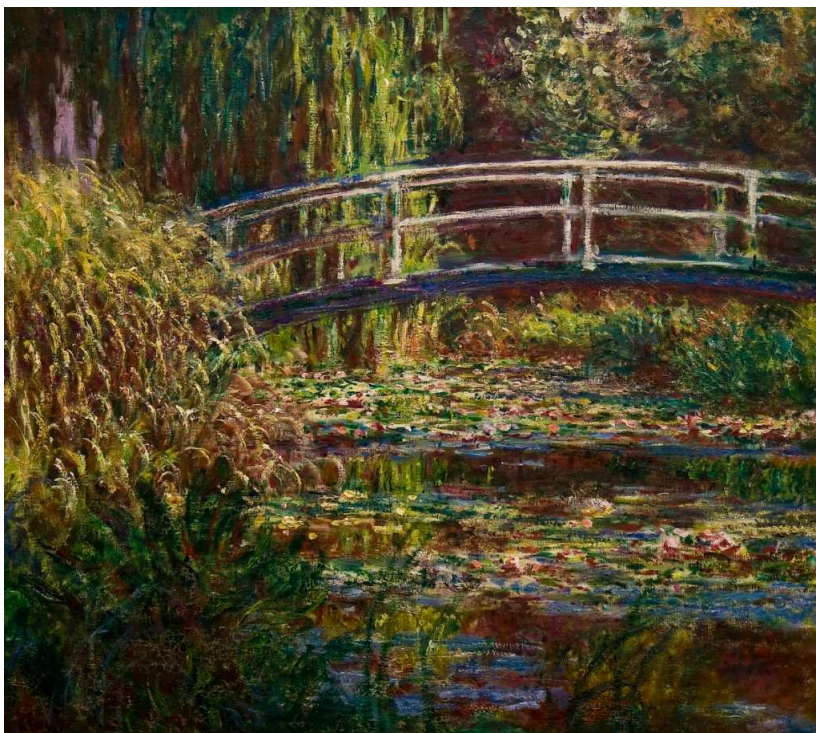


Figura 15 – A ponte japonesa, Claude Monet. (SCHLOMBS, 2009)



Figura 16 – Ponte Seto à luz do final do verão, Hiroshigue.(SCHLOMBS, 2009).

Os irmãos Van Gogh exibiram sua coleção de estampas xilográficas em uma exposição em 1887. Van Gogh copiou a *Ponte Ohashi* e *Pomar Kameido*, da série *100 Vistas*



*Famosas de Edo*, de Hiroshigue. Ele adicionou caligrafia japonesa às bordas em reconhecimento de sua inspiração. O que a pesquisadora descreve parece uma alusão à cultura urbana, na qual reprodução de obras de arte se torna uma atividade corriqueira. A imitação de Van Gogh apresenta no fundo um céu vermelho incandescente e, no primeiro plano, a ameixeira. Em vez das cores suaves de Hiroshigue, o holandês usou o contraste de cores dramáticas. Os caracteres que ladeiam sua pintura são imitações da escrita japonesa.

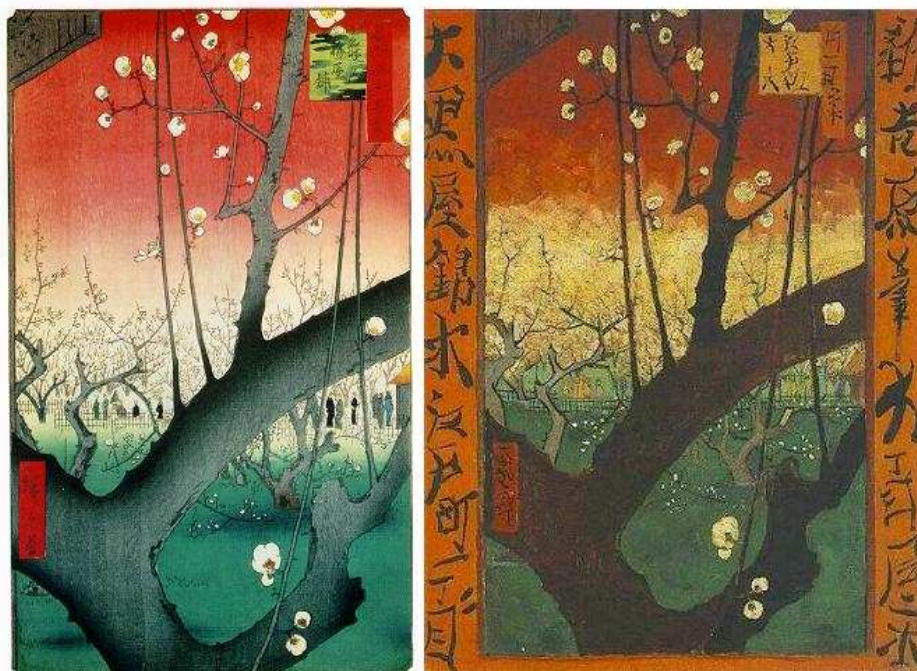


Figura 17 – Pomar de Kameido, Hiroshigue Figura 18 – Pomar de Kameido, Van Gogh

O pomar de ameixeiras em Kameido era famoso por causa de uma ameixeira perfumada. Alguns troncos dessa árvore tinham adquirido novas raízes das quais por seu turno tinham brotado novos troncos. A sua vitalidade contínua e luxuriante havia lhe dado o nome de “Ameixeira do Dragão que Dorme”. Na sua composição, Hiroshigue posicionou a curiosa grade de troncos em primeiro plano. Por detrás, vemos mais ameixeiras em plena florescência e cidadãos que passeiam à luz do sol de fim de tarde. (SCHLOMBS, 2010, p. 89).

Se olharmos a gravura de Hiroshige sobre o Pomar de Kameido, podemos fazer uma analogia com o conceito de hipertexto, dado por Pierre Levy:

Tecnicamente um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda de nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrelas, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa, portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, citado por BORBA, 2005, p.63)

Palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos e documentos ou arquivos ou links associam-se por nós ligados por conexões, como uma teia de aranha. A estrutura da constelação de textos já era vislumbrada na poesia moderna por Guillaume Apollinaire, em seus *Caligramas*, transformando textos em ilustrações; e por James Joyce, em *Ulysses* e *Finnegans Awake*, irradiando significados nas ambiguidades conotativas dos significantes. As novas criações foram desencadeadas pelas descobertas das narrativas da Psicanálise, por Sigmund Freud, e do Materialismo Histórico, por Karl Marx.

Os contemporâneos do século XX, mesmo não tendo lido as duas grandes metanarrativas, foram atingidos por elas. A literatura e a arte transformaram-se com a descoberta do inconsciente, do mundo dos sonhos, por Freud, e a história e política, pela visão da exploração social e econômica, por Marx. Os discursos artísticos e políticos do século XX conjugam-se para derrubar posturas que consideram ultrapassadas, a opressão do consciente e do capital hegemônico. As lutas intestinas nos países periféricos se intensificarão, a partir da queda do Muro de Berlim, em 1989, inaugurando a modernidade líquida de que fala Zygmunt Bauman<sup>40</sup>. A identidade social fragmenta-se e fortificam-se as identidades locais, fazendo emergir os grupos minoritários, até então sem voz na História.

Para Bauman (1997), o maior valor da sociedade pós-moderna é a capacidade de se mover rapidamente de um lugar para outro. Mudar de casa, de país, de relações afetivas, de nacionalidade, é a marca da identidade contemporânea, que tem na figura do turista seu emblema. Mas ao contrário de seus antecessores, os peregrinos, as escalas dos turistas não são estações de contemplação ou refúgio. Os lugares estão destituídos de história ou memória e as obras de arte contemporâneas devem ser autorreferentes.

Nas duas narrativas de Valêncio, a hibridação entre o texto e a imagem e as imagens ou palavras selecionadas apontam para a arte da gravura japonesa. Esses elementos marcam as narrativas como “japonesas”, além do que é explicitado – a presença de personagens e da escrita japonesa. Os elementos dessa cultura estão por ali, espalhados, e habilmente montados para propor um enigma que será desvendado pelo leitor paciente, no labirinto de signos. Ou seja, apenas quando descobrirmos por que a imagem ou o poema foi colocado ali, teremos o *insight* – o clarão que iluminará a leitura.

---

<sup>40</sup> Autor do conceito de Modernidade Líquida, ou seja, a pós-modernidade.

## 2.6 A MONTAGEM

Campos (1977), citando Fenollosa, diz, sobre a estrutura do ideograma, que “neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”. O exemplo usado é a expressão 明 る い (brilhante), que reúne os signos do sol 日 (*hi* ou dia) e da lua 月 (*tsuki* ou *guetsu*). Também é dessa forma que se compõe o haikai, segundo Campos (citando Keene): “O haikai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, um de permanência (a condição geral, como por exemplo, a primavera, o fim do outono, etc.) outro de transformação, a percepção momentânea. (p. 57).

Já Keene compara o Teatro Nô ao haikai:

O Nô providencia um molde soberbo para um poeta dramático. Em certo sentido, é um equivalente amplificado do rarefeito haikai, apresentando apenas os momentos de maior intensidade, como a sugerir o resto do drama. Como o haikai, também o Nô possui dois elementos, sendo que o intervalo entre a primeira e segunda aparição do dançarino principal desempenha a função do corte no haikai, devendo o auditório suprir o elo entre ambas. (Citado por CAMPOS, 1977, p. 58)

Eisenstein explica a analogia entre o haikai e o princípio cinematográfico, combinando elementos de caráter material e psicológico. Campos descarta a aproximação do haikai da ideia de metáfora visual (fanopeia, para Pound), mas fala em metáfora gráfica, cogitada já no ideograma (1977, p. 63). Para Eisenstein, entretanto, na justaposição entre duas imagens deve haver conflito. Conflito de direções gráficas, de linhas, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades, entre um objeto e suas dimensões, entre um acontecimento e sua duração.

Para explicar como a composição de cenas acontece no cinema, Eisenstein dá como exemplo a técnica de ensino de desenho nas escolas japonesas. Lá, ele diz, o aluno corta a imagem de, por exemplo, um ramo de cerejeira, através de um quadrado, círculo ou retângulo



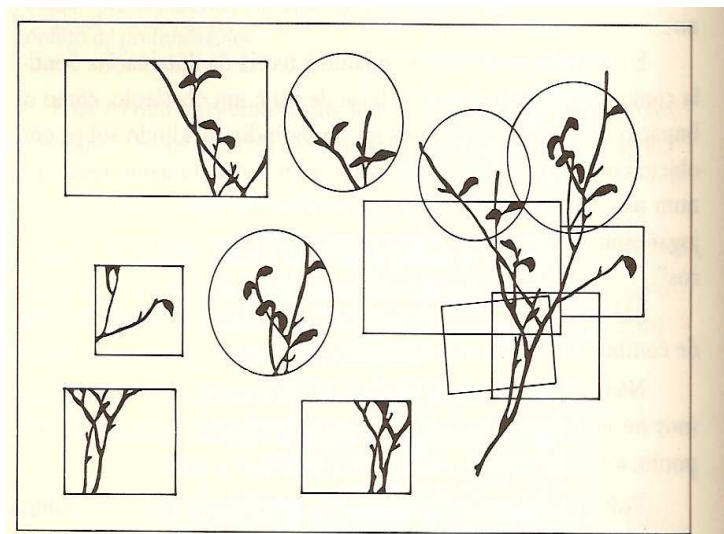


Figura 19 – Diagrama de ensino de desenho no Japão (CAMPOS, 1994)

tem uma unidade de composição, como se vê acima. Dessa forma está enquadrando uma tomada. Essa fragmentação da composição, aliada a um ritmo peculiar – em geral muito lento – está no cerne de todas as manifestações artísticas japonesas.

Para Campos, o haikai é uma “objetiva portátil”, que pode reconduzir à visão do “mundo radiante”, da qual o homem moderno se distanciou. Citando McLuhan, explica que essa combinação, no ideograma, no haikai e no Nô é amalgamada por meio do intervalo e não da conexão entre as partes (p.81). O espectador passa a ter a função decisiva de preencher os vazios.

Outros pesquisadores falam da forma total das duas artes: no haikai, leem-se as palavras, o arranjo e a forma dos caracteres, a caligrafia e até os espaços em branco. No teatro Nô, lê-se o enredo, o modo de atuar, o canto e o ritmo. Para Campos, o haikai, ou a montagem ideográfica, teria inspirado as invenções da poesia moderna, como a palavra-valise de Lewis Carrol e os inventos de James Joyce, como por exemplo, *silvamoonlyake*, no qual se fundem as ideias de bosque (latim, silva) + lua + lago, além da nuance sonora *silver* (prateada).

Foi o poeta Paulo Leminski quem observou a relação entre a arte contemporânea e as artes japonesas:

- O teatro épico de Bertold Brecht & o teatro clássico japonês para criar a ideia de distanciamento épico;
- As invenções de Lewis Carrol e James Joyce (*port-manteau words* ou palavras-valise) guardam relação com o *kakekotoba* – as palavras penduradas da literatura japonesa, usadas tanto no Nô como nas formas poéticas *waka*, *tanka*, *senryu* e *haikai*;
- A música minimalista de Philip Glass e a música japonesa tradicional (*min yo*);

- A poesia japonesa também influenciaria as vanguardas da poesia americana (e.e.cummings, Ezra Pound, William Carlos Williams, Oswald de Andrade, Poesia Concreta). (2001, p.112).

Em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, a montagem ideogrâmica é feita com o encaixe da narrativa (descrição e diálogos) com as imagens e os poemas. No cinema, a montagem entre uma e outra imagem contrastiva que não obedece a uma sequência linear narrativa provoca um determinado efeito dramático. Por exemplo, a cena da escadaria de Odessa, em *Encouraçado Potemkin*, o clássico de Eisenstein: em meio a cenas da multidão fugindo dos ataques do exército imperial russo, depois de ser mostrado o drama de uma mãe vendo uma criança ser pisoteada, um carrinho de bebê desce em alta velocidade. O efeito dramático é causado pelo conflito entre a inocência do bebê, da criança e da violência do exército.

As imagens e os poemas que Valêncio usou nas narrativas não são redundantes – não ilustram as narrativas seguindo uma expectativa linear. Mas usam a ideia do conflito de informações de Eisenstein para provocar um efeito no leitor. A ideia de que a beleza da forma está na oposição, na diferença, no desequilíbrio, também está no conceito de *wabi sabi*, a beleza imperfeita – como é apresentada espontaneamente na natureza e na vida. Desfaz-se, assim, a ideia de uma harmonia ou equilíbrio estético que deforma a natureza humana.

Valêncio Xavier pode não ter previsto a projeção de todos esses elementos da arte japonesa em suas narrativas. Essa leitura optou por uma interpretação que privilegia um olhar que busca esses conceitos nessas narrativas. Algumas vezes, esse olhar parece óbvio, como no caso da inserção da escrita japonesa e dos haicais. Outras vezes, parte da alusão, como quando encontramos uma associação entre uma imagem e o *ukiyo-e*, ou outra imagem e o Teatro Nô. Acreditamos que esse olhar não é forçado. Alguns indícios apontam uma associação com determinada arte e, dessa forma, cria-se a leitura. Pensamos que a crítica é também um exercício de livre criação autoral. Por isso permitimos criar relações entre essas narrativas e a arte japonesa. Feitos os devidos esclarecimentos, no próximo capítulo, passamos a analisar As narrativas “japonesas”, com o olhar de uma crítica ficcionista e aficcionada pela arte japonesa.

### 3 OS MISTÉRIOS “JAPONESES”

Segundo o Michaelis, mistério vem do grego *mysterion* e tem várias acepções: como segredo. Nesta leitura nos interessa desvendar o que está oculto nas duas narrativas, o que se esconde por trás dos mistérios dos personagens “japoneses”. Para ajudar a fazer essa leitura, trazemos um comentário do monge Handa, retirado de um artigo sobre o teatro Nô:

Sem a luz para incomodar, é através da luz interna de cada um que a vida germina enquanto todos dormem e sonham. Conforme o budismo, a vida não passa de um sonho, assim teria também escrito num papel branco antes de morrer o monge Takuan. Um sonho em que vivemos com os olhos abertos, mas a mente fechada. Neste outro sonho, as sombras são importantes, que revelam e ocultam, criam o mistério, e nenhuma certeza pode existir como definitiva. Se perguntarem se a mata é verde, parem um pouco, pode ser que seja vermelha. Os demônios vivem em nossas mentes, causando medo. São eles que vivem em nossas mentes ou o contrário? Nunca teremos certeza. (HANDA, 2012)

O monge fala-nos de outro sonho, em que as sombras revelam e ocultam, e através do mistério sugerem que a vida é um palco de incertezas. Nesse mundo das sombras, em que impera a ação da mente inconsciente, surgem as fantasias e fantasmas. Em épocas passadas, essas fantasias ajudaram a explicar o inexplicável. Em nossa época, dominada pela ciência, esse imaginário ainda permanece – é só ver como faz sucesso na indústria cultural qualquer produção que cite um personagem fantástico.

Valêncio serviu-se da associação da cultura japonesa a um mundo misterioso, aproveitando criticamente o estereótipo que vê no Oriente um lugar “exótico”; *Oriente exótico e maravilhoso*, como é vendido nos panfletos turísticos, sendo exótico o estrangeiro, o estranho. Para Valêncio, como para muitos imigrantes japoneses, o Japão poderia ser reinventado em terras brasileiras.

Pensando no referencial abordado no capítulo anterior, vamos tentar entender como essas ideias sobre o misterioso, o estranho, sempre referidos ao Outro, encaixam-se nessa leitura. Também vamos apontar os elementos japoneses de fato e os que simulam uma desejada ideia de japonesidade.

### 3.1 O MISTÉRIO DA JAPONESA

Na folha de rosto está o título em japonês, em caligrafia *shodo*:

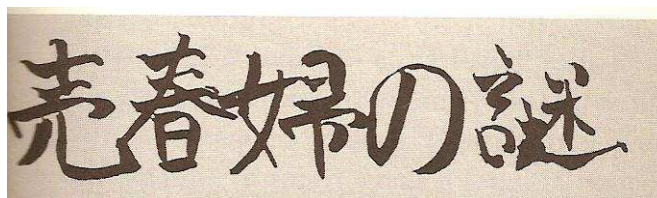


Figura 20 - O mistério da prostituta japonesa, em japonês (XAVIER, 1998)

Na figura acima, veem-se os ideogramas de “vender”, “primavera”, “senhora”, que formam a palavra *baishun-fu* (prostituta: senhora que vende primaveras, sendo primavera a metáfora japonesa para o ato sexual), seguida do ideograma de “mistério” = *nazo*. No curta-metragem filmado por Pedro Merege e Beto Carminatti, em 2005, os ideogramas também aparecem nos créditos, embora o título do filme tenha sido traduzido por *O mistério da japonesa*. Aí a japonesa torna-se sinônimo de prostituta japonesa, seguindo um imaginário corrente no cinema brasileiro.

Essas prostitutas japonesas (já citadas *yûjo*, retratadas no *Ukiyo-e*) são de classe diferente das gueixas, com frequência associadas às prostitutas no imaginário ocidental. Como demonstra o sociólogo Jeffrey Lesser<sup>41</sup>, o mito popular associado à mulher japonesa é o de uma mulher sexualmente insaciável e submissa (o estereótipo da gueixa no Ocidente), enquanto a imagem do homem japonês está associada à baixa virilidade. O estereótipo sobre a mulher japonesa é uma corrupção da imagem da gueixa, trazida pelos soldados americanos, após a Segunda Guerra Mundial. As gueixas, no Japão, são mulheres devotadas às artes, treinadas para entreter homens abastados e entediados. Raramente seus serviços incluem sexo. Durante a ocupação americana da ilha de Okinawa, japonesas empobrecidas se prostituíam, dizendo ser *geeshas*.

Na narrativa de Valêncio, a prostituta é pobre, o que é revelado pela descrição textual e visual do hotel de *rendez-vous* e de seu pequeno quarto. E também pela sua fala, aos que entendem japonês. Apesar de pobre, ela tem atrações, o seu corpo e seu mistério, a fala (ou para o leitor, a escrita) japonesa. Tem um lugar especial para desempenhar sua atividade. Esse lugar remete à sua historia de vida. Seu mistério (ou maldição/transgressão) é sentir prazer com o cliente. Sua salvação, uma outra mulher, prostituta como ela.

<sup>41</sup> *Uma diáspora descontente* Paz e Terra, 2008.

### 3.1.1 O quarto flutuante

Na narrativa de Valêncio, a abertura apresenta o espaço da ação, um *rendez-vous*, hotel “barato”. Tudo ali será barato, como descreve o narrador-personagem. Ele segue a prostituta japonesa, que o guia. A primeira ilustração mostra o quarto dela, um cubículo no hotel, como descreve o narrador:

O quarto já é pequeno e, partindo do lado da porta, acompanhando os degraus, construíram uma parede que não chega ao alto do teto baixo do pequeno quarto. Dentro do pequeno quarto, essa parede acompanha os três degraus e termina pouco adiante de onde eles terminam. Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto, outra parede avança, partindo da parede oposta à parede dos três degraus. Essa parede não chega a se encontrar com o final da parede construída a partir do lado da porta de entrada do pequeno quarto. Um vão sem porta. Essas duas paredes, que não se encontram e não alcançam o teto baixo, formam um cubículo sem portas. Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de *rendez-vous*, formando um minúsculo banheiro. Diferente do piso do pequeno quarto, piso de tacos de madeira cinza muitas vezes lavado nunca encerado, o chão do banheiro minúsculo é cimentado, pintado de vermelhão. (XAVIER, 1998, p. 185)

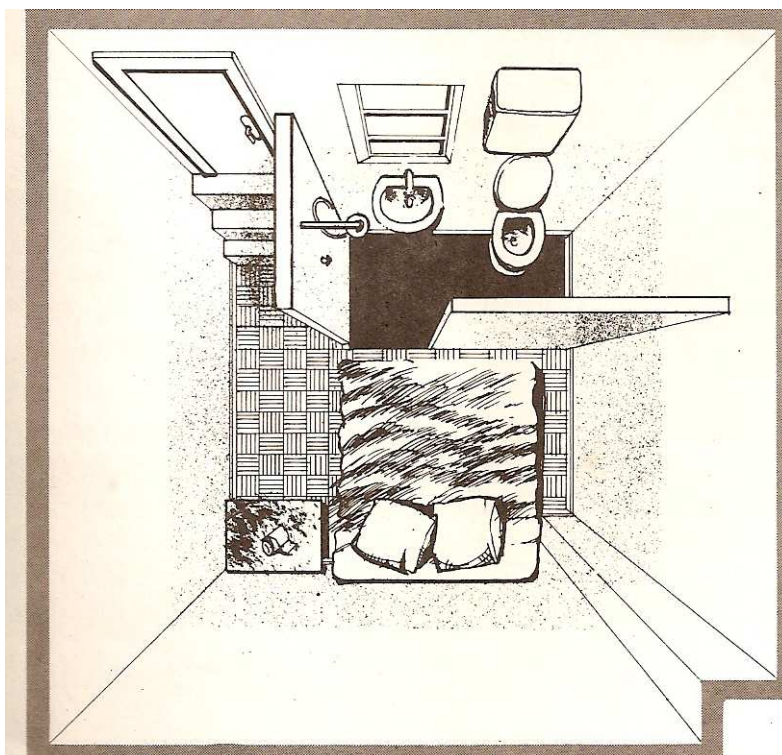
A descrição do quarto é intencionalmente redundante e usa uma série de substantivos e adjetivos indicando o espaço reduzido, como mostra Francisco Innocêncio (2008):

Convém observar a insistência com que o narrador se empenha em delimitar o espaço, reduzi-lo a proporções mínimas e subdividi-lo em frações ainda menores, com uma persistência de adjetivos e substantivos que reforçam a pequenez do espaço físico (o “pequeno quarto”, o “cubículo sem portas” que forma o “minúsculo banheiro” etc.) e, provavelmente, da ação. Afinal, trata-se de um “hotelzinho de *rendez-vous*” (XAVIER, 1986, p.5), em que prostitutas baratas levam seus clientes de programas, e isso certamente nos permite inferir que estamos diante de mais de um tipo de pequenez: a da exiguidade do espaço em que o sexo apressado do narrador com a prostituta japonesa é feito; a da sordidez do hotelzinho, que mais à frente veremos estar encravado entre outros hoteizinhos baratos em uma rua mal-famada de um bairro de prostituição. ”(p.41).

A pequenez refere-se ao espaço físico e às condições nas quais o sexo entre a prostituta e o cliente é executado. Ao longo da narrativa, o quartinho será referido como “pequeno quarto” ou “cubículo”, o hotel de *rendez-vous* como “hotelzinho barato”, o banheiro como “pequeno banheiro”. A ênfase na definição sugere a singularidade do ambiente. Ao mesmo tempo esses são um pequeno quarto como tantos outros, um hotelzinho barato como tantos outros, um pequeno banheiro como tantos outros. E ao mesmo tempo é o “pequeno quarto” de um “hotelzinho barato” singular. É nesse lugar que se dará o acontecimento que marcará a vida do narrador. Por que o narrador gasta linhas e linhas para descrever o espaço físico? O quarto, o caminho que leva até ele, a cama e o banheiro.

Mistério.

Além de descrever o espaço exhaustivamente, também mostra o desenho do quarto:



*Figura 21 - Vista aérea do quarto da prostituta. (XAVIER, 1998)*

A ilustração retrata fielmente a descrição textual. Sua inclusão pode ser redundante, como afirma o jornalista Andreas Adriano:

A riqueza visual pretende substituir a construção dos personagens e a elaboração dos diálogos, mas nem sempre consegue. É verdade que um único postal antigo, em *O Mez*, substitui páginas de descrições da paisagem urbana. No entanto, em outro livro, *O Mistério da Prostituta Japonesa*, o autor, redundantemente, perde espaço precioso do pequeno conto descrevendo o quarto da prostituta, repetindo o que um competente desenho mostra logo na primeira página. (ADRIANO, 1998).

Percebemos que a imagem é mostrada a partir de uma tomada aérea. Como um diretor de cinema, Valêncio escolheu o ângulo por onde o leitor devia ver a imagem. As informações contidas no texto e na imagem, portanto, embora pareçam descrever o mesmo ambiente, apontam direções diferentes.

Lúcia Santaella (1997) diz que as imagens podem ser de dois tipos: materiais e imateriais. As primeiras são representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens de cinema, de tevê, etc. As segundas são imagens mentais: visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos em geral (p.15). Os dois tipos de imagem estão inextricavelmente relacionados. Texto e imagem podem ter uma relação que vai da redundância à informatividade. A imagem pode ser inferior ao texto, simplesmente ser



complementar a ele; pode ser superior ou dominante a ele, como nas enciclopédias, por exemplo; ou pode ter a mesma relevância que o texto. (p.54).

A ilustração do quarto não funciona na narrativa como uma complementação do texto. A escolha do ponto de vista do observador é relevante. De cima, como um *voyeur*, podemos ver o quarto em todos os detalhes. Mas não só isso.

Na obra de Valêncio, o uso simultâneo da palavra e da imagem cria uma conexão entre elas. Com a descrição textual e a descrição visual, o “pequeno quarto” pode ser visualizado duas vezes e criar essa conexão, não redundante. A escrita japonesa, o haicai e o Nô usam o mesmo recurso de juntar dois elementos diferentes para criar relações inusitadas entre eles, criando uma imagem de efeito inesperado.

A perspectiva pela qual olhamos o quarto é a mesma usada no *ukiyo-e*:



Figura 22 - "Névoa Noturna", *Genji Monogatari*. Museu de Arte de Tokugawa. (extraído da internet)

Na imagem acima, temos uma vista aérea de uma cena de *A narrativa de Genji*. Como já abordado no capítulo 2, essa perspectiva era usada pelos gravuristas japoneses para dar profundidade a uma cena, já que desconheciam a técnica do ponto de fuga. A retirada do telhado da casa tinha como objetivo mostrar a intimidade na casa japonesa. A ilustração do quarto da prostituta dialoga com essa perspectiva. Além do ponto de vista das imagens, lembremos que os personagens centrais de muitas gravuras japonesas são as *yûjo*. As “mulheres do prazer” eram recriadas não de forma degradada, mas destacando sua beleza. No Japão medieval, o sexo com as esposas era convencional. Apenas com as *yûjo* era possível ter

prazer e os maridos as usavam, comprando seus favores sexuais. Já os artistas de *ukiyo-e* também obtinham favores sexuais das *yûjo*, por conviverem com elas, sem pagar.

A tomada aérea sugere outra associação. Segundo a mitologia grega, o cubículo é o lugar onde termina o Labirinto de Creta, onde está encerrado o Minotauro, filho do cruzamento entre um touro e a rainha Pasífae, esposa do rei Minos.

O centro do Labirinto é o lugar onde está guardada a “vergonha” de Minos.

O Labirinto de Creta teria origem no Palácio de Cnossos, construção formada por caminhos que se cruzavam em complexas encruzilhadas, ruas sem saída, trechos com abismos intransponíveis, rios, penhascos, portas trancadas sem chaves. Esse labirinto não tinha teto, sua cobertura era o céu (Leão, 1999, p.82): “Esta imagem da construção do labirinto de Cnossos é intrinsecamente paradoxal: por um lado é um cárcere, por outro oferece o céu como limite”. Na mitologia grega, sabemos que Dédalo, o construtor do Labirinto, preso pelo rei Minos por ter deixado Teseu escapar, foge pelo céu.

Até chegar ao “pequeno quarto”, o narrador atravessa caminhos tortuosos e escuros, conduzido pela prostituta:

Muitas vezes trilhadora do labirinto, por portas fechadas, um longo corredor estreito, um pequeno pátio mal iluminado pela noite, uma escadaria sobe à esquerda, depois à direita, outro negro corredor cortado em cruz por outro corredor sem luz, uma negra sala sem portas, talvez uma varanda. Como é escura esta noite sem estrelas! (XAVIER, 1986, p.6).

Nesse trecho, percebemos a referência ao labirinto. Como na lenda grega, os corredores do labirinto do hotelzinho barato são arrevesados, intrincados, enredados. Para chegar ao centro, é preciso ser conduzido por uma guia experiente. A indicação que “ela vai na frente” para guiar o desorientado narrador é a primeira informação da narrativa.

Esse Teseu, exilado em terra estranha, em lugar instável, tem um destino menos glorioso do que o herói da lenda grega. Não é ardiloso como o herói épico, mas um mambembe em trânsito, em fuga. Uma caricatura de herói, o único território que pode conquistar é o corpo da prostituta. A citação ao labirinto grego, portanto é uma evocação do anti-herói (*trickster*), o que nos faz reconhecer o uso da paródia.

E.M. Meletínski diz que Jung associa a imagem do *trickster* ao olhar do “eu”, perdido no remoto passado da consciência coletiva e ainda não diferenciado. (MELETÍNSKI, 1998, p. 97). O pícaro também pode ser associado ao fim da Antiguidade. Para Levi-strauss, o *trickster* liga dois mundos diferentes, sendo capaz de derrubar oposições que existem em elementos polares. (IDEM).



Se essa é uma relação entre o Eu (narrador/Ocidente) e o Outro (prostituta/Oriente) a remissão ao *ukiyo-e* marca a fronteira do território do Eu para o Outro. O leitor só pode ver a narrativa pelos olhos do narrador, e até aqui não tem quase nem uma informação sobre a vida, a personalidade da prostituta e do narrador. O foco é o quarto, e ao olhar a planta baixa, fazemos duas relações: com a perspectiva axiométrica do *ukiyo-e* e com o labirinto grego. O quarto é o centro do labirinto para a prostituta, é o seu espaço, mas o centro para o narrador é o Outro. Ele se deixa conduzir pela prostituta. Dela, ele nada informa – a não ser seu estereótipo – a “prostituta japonesa”. Como em *Hiroshima, meu amor*, os personagens não têm nome, nem idade precisa, nem passado. Saberemos que o narrador é alto e branco, e a prostituta é branca, mas nem tanto como ele, e nem moça, nem velha. O narrador, desorientado, é conduzido pela prostituta. Conhecer as características físicas do personagem, entretanto, não é relevante para essa narrativa. O foco está no quatinho e no mistério que ele encerra.

### 3.1.2 O mistério da escrita

A escrita japonesa é uma das armadilhas da narrativa. Os caracteres, indecifráveis para a maioria dos leitores, intrigam de cara, ainda que para seguir a história não seja necessário entendê-los:

É adequado supor que a maioria dos leitores do conto de Valêncio Xavier não entenda japonês. Para os que entendem as falas não passam de frases aparentemente banais, adequadas à situação representada: um alerta sobre os degraus no quarto às escuras, um elogio convencional à gentileza do homem, afirmações quase fáticas, enfim, o que, aliás, mesmo para quem não entenda uma palavra de japonês, é possível deduzir. Mas há um aspecto que torna as frases mais intrigantes: embora o provável leitor modelo – e a maioria de nós, leitores empíricos – não consiga lê-las, em um sentido literal, para o personagem-narrador elas têm um sentido claro, corriqueiro até. Exemplo disso é seu comentário a uma das frases proferidas pela prostituta enquanto ela se banha: “E eu é que sei? Nunca estive antes neste hotel de *rendez-vous*.” (INNOCÊNCIO, 2008, p. 43).

O pesquisador diz que a escrita japonesa está aí para preencher o “vazio expressivo” da personagem, vazio preenchido pelas expectativas do personagem-narrador. A inserção da escrita japonesa aponta para a comunicação possível entre dois interlocutores de culturas diferentes. Nesse sentido, a escrita pode funcionar como um estranhamento, a entrada em uma linguagem indecifrável para o leitor empírico. O primeiro “mistério” da prostituta, para quem não entende a língua japonesa, é o enigma de sua fala. Esse enigma, entretanto, não faz o leitor se deter, pois é possível deduzir que as falas são corriqueiras.

Ao decifrar as falas, percebemos que ultrapassam a comunicação fática. A prostituta usa uma linguagem não-polida: *atashi*, no lugar da palavra *watashi* (eu) e *ataakai*, no lugar de *atataakai* (quente). São gírias, linguagem que denota o pertencimento a um grupo social *A língua é minha mátria*, como canta Caetano, parodiando Camões. Eis porque, apesar do descompasso de seu coração, a prostituta rejeita a sugestão de envolvimento com o freguês. O uso da linguagem viciada indica a fidelidade à classe das prostitutas. Ela vive em seu gueto social e, para manter a identidade cultural não pode sair dali e continua usando a *língua mátria*, ou seja, sua língua nativa, mas já corrompida. A corrupção lingüística é comum com o uso da gíria como moeda de identidade nos grupos sociais marginalizados. E também entre os imigrantes, que continuam a usar a língua de seu país de origem e, com o tempo, aprendem algumas frases do país receptor.

Esse uso da gíria japonesa remete ao uso do *onna-de* pelas damas da corte japonesa no período Edo. Ali, o uso do *hiragana* também estabelecia a relação de pertencimento social, de pertencer ao gueto das mulheres japonesas. As damas da corte viviam confinadas nos castelos. As *yûjo*, nos bairros de Yoshiwara, em Edo, e Shimabara<sup>42</sup>, em Quioto. Nesses bairros, eram expostas por trás de grades aos clientes. E amadas pelos pintores de *ukiyo-e*, que com elas conviviam e retratavam sua beleza, muitas vezes representando-as como damas da corte.

Se as *yûjo* não eram letradas como as damas da corte, para poder atrair os clientes, teriam que parecer como elas, aprendendo várias artes. A escrita sublimava os desejos das damas dos castelos, que não tinham a liberdade sexual de que desfrutavam as *yûjo*. As camponesas, nem consideradas seres humanos, reproduziam lendas e cânticos populares, que as retratavam como entidades antropomórficas.

### 3.1.3 A sombra

O contraste entre luz e sombra é outro par de opostos explorado na narrativa, atraindo novas possibilidades dialógicas: a relação entre o objetivo e o subjetivo, a clareza e a vaguidão, o masculino e o feminino. Se no início todo o ambiente é nebuloso, escuro, tortuoso, ao chegar ao quarto tudo muda de figura:

Mesmo na escuridão, suas mãos sabiam onde encontrar o comutador de luz, em forma de pera, preso ao fio que pende do teto sobre a baixa guarda da cama. Antes,

<sup>42</sup> |Bairro em que aconteceu a Revolta de Shimabara, um embate entre camponeses, apoiados pelos cristãos portugueses, entre 1637 e 1638. O conflito culminou na expulsão definitiva dos jesuítas do Japão.

apenas a baça luminosidade atravessando os vidros pintados da janela basculante tomava o pequeno quarto. Agora, uma pouca lua amarelada, avermelhada, fraca. (XAVIER, 1986, p.6)

A luz fraca e tímida aparece três vezes: a luminosidade exterior, projetada pela janela basculante do banheiro, a luz que invade o quarto quando a prostituta liga o comutador e a luz hesitante da lua. A iluminação artificial do quarto traz a iluminação da lua – e acende o desejo do narrador, iluminando o ambiente:

As paredes, todas as paredes do pequeno quarto e do pequeno banheiro são pintadas, até meia altura, de cor de rosa-maravilha. Dali ao teto, a cor é verde-clara, cor de rosa-maravilha novamente no teto. Tinta fosca aguada, manchada, cobrindo não sei quantas pinturas anteriores. Já sem roupa, eu estou deitado por cima da colcha de tecido brilhante, cor vermelha. (XAVIER, 1986, p.7)

Essa explosão de cores revela o ambiente tropical. A prostituta é japonesa, mas estamos no Brasil. Se o quartinho e hotelzinho barato poderiam situar-se em qualquer lugar da periferia no mundo, as cores rosa e verde localizam-no em um ambiente carnavalizado. O tom fosco aguado e manchado aponta a má qualidade da pintura ou da tinta usada. Sinal das condições em que vive a prostituta, obrigada a alugar quartos em hotéis baratos. Mas uma colcha de tecido, vermelha e brilhante, que cobre a cama, apesar de *kitsch*, sinaliza a vitalidade.

A cor ainda aparecerá na pele cor de chá da prostituta e no contraste com a cor da pele do narrador. Tanizaki fala sobre a sombra na cor da pele das mulheres japonesas, que procuravam esconder o tom de sua pele sob a maquiagem branca. Uma máscara branca, que é a cor do fantasma e da mulher japonesa esgueirando-se nos negrumes da “escuridão visível” das mansões antigas. Máscara que se usa no Teatro Nô e que também podemos usar aqui para compreender o mistério que relaciona a cor branca com o conceito da beleza da mulher japonesa.



Figura 23 – Prostituta japonesa  
(XAVIER, 1986)



Figura 24 – Máscara Waka Onna  
(imagem extraída da internet)

A cor ainda aparecerá na descrição da outra prostituta, que tem “cabelos amarelos”, embora pintados, e em seu freguês, que usa camisa florida. Esse par é tão heterogêneo como o outro. Mas a prostituta japonesa e seu cliente são descritos pela cor da pele. As prostitutas são caracterizadas pela etnia – a outra prostituta parece turca ou síria. O outro freguês, porque sua etnia não é denominada, provavelmente é branco.

É interessante perceber o jogo das cores na narrativa e a percepção da cor relacionada à etnia no Brasil. Em seu estudo *O cinema e o espaço da etnicidade*, que apresenta a imagem da mulher *nikkei* (brasileira descendente de japoneses) no cinema brasileiro, Lesser destaca os estereótipos que identificam a imagem dos *nikkei* no Brasil: os homens *nikkeis* eram retratados como assexuados, e as mulheres, como disponíveis. Esses estereótipos circulavam na imprensa brasileira mesmo antes da chegada dos imigrantes japoneses, em 1908. As japonesas, então, eram um fetiche sexual para o imaginário brasileiro. Assim, seus papéis no cinema aproximavam-se da imagem distorcida das gueixas como prostitutas.

O filme *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri (1929-2003), por exemplo, usa o ambiente exótico de um restaurante japonês no bairro da Liberdade, em São Paulo, para ilustrar o que poderia ser um romance “diferente”, em que uma japonesa realiza as fantasias sexuais do homem ocidental.

O estereótipo parece colar-se e descolar-se nessa narrativa. Dizer que a prostituta é a projeção fantasmática na mente do narrador é fazer uma leitura convencional, partindo de um discurso ocidental. Mas a comunicação silenciosa – os gestos e a escrita – guiam a leitura convencional para os corredores intrincados do labirinto e levam ao mistério.

#### 3.1.4 O mistério silencioso

Valêncio reserva para o final da breve narrativa a reviravolta. O ápice desse enredo deveria ser o ato sexual. No entanto esse ato é descrito em poucas linhas, talvez por ser muito rápido. Em todo o ato, a prostituta permanece passiva: “ela não disse nem um gemido, nem uma palavra. Se houve algum gemido, na hora do gozo, foi meu, não dela.” (pag. 188). A impassividade é o que marca a postura da prostituta, traída apenas pelo coração:

Não sei o que ela sentiu. Permaneceu, permanece silenciosa e não sei para onde olha. Seu coração bate rápido e descompassado. Levanto a cabeça e olho para ela inquieto:

– Nossa, teu coração está batendo tão esquisito!

–てもよかったわ.<sup>43</sup>

– Verdade?

–ほんとうよ.<sup>44</sup>

(XAVIER, 1998, p. 189)

Com gestos mínimos, a prostituta simula a encenação de uma peça de Nô. Nesse tipo de teatro, um pequeno gesto indica grandes mudanças, como preconiza o princípio estético *Yûgen*. Ainda que trabalhe em um ambiente sórdido, a prostituta tem cuidados com a higiene íntima, demonstrando elegância. O narrador, dentro das reduzidas possibilidades de relacionamento afetivo, também é elegante: é limpo, fala pouco, goza rápido e paga sem regatear. Qualidades que podem ser atribuídas a um bom freguês da prostituição.

Parece claro, para nós leitores, que a prostituta não sentiu nada, apenas foi gentil com o cliente. Ela entende a que mundo pertence. Por isso, quando vê a outra prostituta, revela sua cumplicidade. Ri e vai embora com ela, dispensando o freguês.

O que nos interessa é a análise da impassividade, ou seja, da tranquilidade da prostituta. É exatamente essa postura que leva o narrador ao equívoco. Mas essa postura, junto com a indicação da fala, caracteriza a japonesidade. Embora tudo ao redor dela – o hotelzinho barato, o quarto, o chinês, a colega turca, o freguês – seja estranho ao mundo japonês, ela mantém a fala e a postura japonesas. Estas exigem também a impassividade, ou a impessoalidade no trato das relações.

Ao contrário do que possa parecer, a impassividade não significa indiferença, mas respeito, uma postura de não sobreposição ao Outro. Os japoneses são especialistas em desaparecer na multidão, em se tornar um só na coletividade, em viver na sombra, como explica Tanizaki:

Nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. Mas os ocidentais, progressistas, nunca se cansam de melhorar suas próprias condições. De vela a lampião, de lampião a lampião de gás, de lampião de gás a lâmpada elétrica, buscaram a claridade sem cessar, empenharam-se em eliminar o mais insignificante traço de sombra. (2007, p. 48)

Há aqui uma referência ao *wabi sabi*, a cultivar um individualismo na sombra, à maneira de Bashô: uma postura não-agressiva com o ambiente ou o Outro. Tanizaki usa o termo “resignação”: o japonês é ensinado a não se queixar mas resignar-se a condições adversas como inevitáveis. Não importa se há pouca luz, o japonês imerge na sombra e

<sup>43</sup> Totemo Yokatta: foi muito bom, né.

<sup>44</sup> Hontou yo. Muito.

descobre a sua beleza. Podemos considerar ultrapassados os comentários de Tanizaki sobre o seu próprio povo se pensarmos, isoladamente, na imagem do Japão *high tech* projetada pelos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, a postura do povo japonês no *tsunami* de março 2011 indica o quanto a visão do escritor continua atual ao compreender a natureza do povo japonês. Como é possível construir um Japão ultramoderno apoiado numa mentalidade de resignação ? A palavra resignação não deve ser associada ao conformismo e acomodação e sim a esforço disciplina e paciência para suportar condições desfavoráveis e superá-las. Assim, a disciplina e paciência de cada indivíduo constrói o esforço coletivo para obter o progresso tecnológico.

Os gestos, a minúcia, a fala impessoal apresentam a prostituta como representante dessa sombra japonesa e da cor brasileira. Ela aceita as condições do freguês, que entende sua língua; as condições da amiga, que não entende. No quartinho ela está inteira, fala apenas japonês ou não fala nada. Quando sai, adapta-se: fala japonês e português, ao mesmo tempo, e ri, como uma brasileira. Então, desdobra a identidade híbrida.

A ilustração com a imagem de uma mão aberta estendida mostra a releitura do poema escrito pelo poeta Robert Desnos, integrante do movimento surrealista francês:

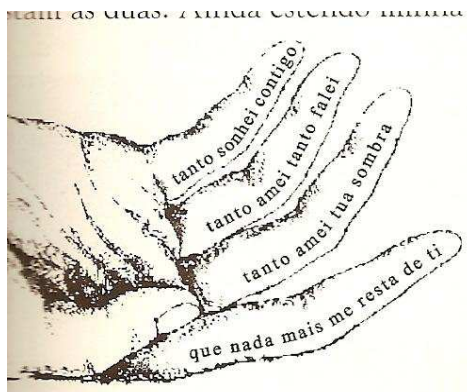


Figura 25 – A mão que convida, com o poema:<sup>45</sup>  
(XAVIER, 1998).

O poema, na íntegra, é este:

#### SONHEI TANTO CONTIGO<sup>46</sup>

Sonhei tanto contigo que tu perdes tua realidade.  
É ainda tempo de alcançar este corpo vivo e de beijar sobre esta  
boca o nascimento da voz que me é cara?

<sup>45</sup> Desenho de Claudia Suemi Hamasaki, que também fez fotos para o conto *Macau*, publicado em *Minha mãe morrendo* (2006).

<sup>46</sup> Tradução do original em francês por Eclari Antonio Almeida Filho.

Sonhei tanto contigo que meus braços habituados abraçando tua sombra a se cruzar sobre meu peito não dobrariam a contorno de teu corpo, talvez.  
 E que, diante da aparência real do que me ocupa e me governa há dias e anos tornar-me-ei uma sombra sem dúvida.  
 Ó balanças sentimentais.  
 Sonhei tanto contigo que não é mais tempo sem dúvida que eu desperte.  
 Durmo ereto, o corpo exposto a todas as aparências da vida e do amor e tu, a única que conta hoje para mim, eu poderia menos tocar tua fronte e teus lábios que os primeiros lábios e a primeira fronte que vieram.  
 Sonhei tanto, caminhei tanto, falei, deitei com teu fantasma que não me resta mais talvez, e entretanto, senão ser fantasma entre os fantasmas e mais sombra cem vezes que a sombra que passeia e passeará alegremente sobre o quadrante solar de tua vida.

Desnos, de origem cubana, foi apaixonado por uma belga, Lucie Badoud, batizada de Youki (rosa negra) pelo pintor japonês Foujita, que a desenhou. De acordo com Alejo Carpentier, Youki ou Yuki (neve, em japonês,) foi “a companheira cuja lembrança habita o último poema escrito por Robert, pouco depois de ter saído do campo de concentração de Terezin” (1987, p. 164). Essa informação é interessante para criar mais um *hiperlink*: o nome da amada de Desnos, celebrada no poema, trazendo a sombra da Mulher da Neve.

Os gestos – o silêncio – e a escrita apontam para o indizível: a frustração final do narrador, o mergulho em seu labirinto existencial. A colagem da ilustração do quartinho, da escrita japonesa e da ilustração da mão indicam o diálogo entre as três linguagens – a imagem, a escrita – a escrita que é preciso decifrar – e a conexão entre elas, o silêncio. Os personagens cruzam-se no labirinto da Torre de Babel. Não falam a mesma língua, mas se comunicam. Mesmo encontrando-se e comunicando-se em línguas diferentes, perdem-se, porque o espaço de uma é o quarto e o do outro, o deserto, como no conto “*Os dois reis e os dois labirintos*”<sup>47</sup>, de Borges.

Na narrativa da japonesa, observamos o encontro dos contrários, sob o tema romântico do amor impossível, com remissões ao drama de Desnos e até ao casal de *Hiroshima, meu amor*. Este casal, em um breve espaço de tempo, relembra a tragédia da

<sup>47</sup> Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e ordenou a construção de um labirinto tão perfeito e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar nele, e os que nele entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são atitudes próprias de Deus e não dos homens. Com o correr do tempo, chegou à corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade de seu hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde vagueou humilhado e confuso até o fim da tarde. Implorou então o socorro divino e encontrou a saída. Seus lábios não pronunciaram nenhuma queixa, mas disse ao rei da Babilônia que tinha na Arábia um labirinto melhor e, se Deus quisesse, lho daria a conhecer algum dia. Depois regressou à Arábia, juntou seus capitães e alcaides e arrasou os reinos da Babilônia com tão venturoso acerto que derrubou seus castelos, dizimou sua gente e fez prisioneiro o próprio rei. Amarrou-o sobre um camelo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e lhe disse: “Oh, rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia me quiseste perder num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros, agora o poderoso achou por bem que te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos.” Em seguida, desatou-lhe as ligaduras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede. A glória esteja com aquele que não morre. (BORGES, 1998, p. 141)

bomba de Hiroshima, discutindo sobre a memória, o esquecimento, a loucura e a fantasia de uma união amorosa. O tema da memória está entrelaçado ao do labirinto.

Para Sussekind (2001), Valêncio ressignifica o tema dos encontros inesperados entre pessoas díspares, um dos *topoi* de maior expansão no imaginário urbano brasileiro. Esses encontros são definidos por Ismail Xavier como “experiências pontuais, marcadas por certa singularidade”, oferecidas pela “migração” ou pelo “espaço da cidade” (Xavier, citado por Sussekind, 2001, p. 13).

Cabe observar que a figura do Minotauro, entidade fabulosa que reúne um homem e um animal, representa o encontro dos contrários – a natureza e a cultura, o homem e a mulher, a sombra e a luz. Ou seja, o labirinto é o espaço onde os opostos se encontrarão. Percebemos que o narrador volta pelo mesmo caminho ao labirinto, guiado pela prostituta. Não tem acesso à saída para o Céu, ao qual recorreu Dédalo, quando aprisionado no cubículo. A falta de conexão com o que está acima dele determinará a condição de perdido no espaço da cidade-labirinto.

### 3.2 O MISTÉRIO DO CEGO

*Mimi-nashi-Hoichi* faz parte de uma antologia intitulada *Kaidan*. Essa coletânea foi compilada como sobrenatural ou coisa estranha apenas no Período Edo, embora coletâneas de contos de fenômenos estranhos existissem há tempos no Japão. A palavra *Kaidan* é formada pelos ideogramas *Kai*: estranho, misterioso, raro ou aparição encantadora, e *Dan*: narrativa recitada, falada (equivalente a *hanashi*), resultando em *Kaidan*: narrativa do estranho. O segundo ideograma indica o elemento oral e destaca a função dos contadores de histórias como meio crucial para divulgar contos tradicionais. (REIDER, 2001, p. 81).

Além de Valêncio, dois outros autores brasileiros, Francisco Handa (2007) e Claudio Seto (2007) traduziram Hoichi. A versão de Handa está no livro *Kwaidan – Assombrações – seguido de Estudos de insetos*, tradução direta da versão de Lafcadio Hearn. Handa faz uma pequena biografia de Hearn e introduz o leitor ocidental à literatura fantástica japonesa.

A diferença entre a versão de Valêncio e as versões de Handa e Seto está no uso de poemas e ilustrações. Embora Handa cite dois poemas, o *Heike monogatari* e *Hannya-shin-*



*kyo* (Sutra do coração<sup>48</sup>) e Seto use ilustrações, nas narrativas desses autores esses elementos não têm a mesma função que têm na versão de Valêncio.

Handa conserva o prólogo criado por Hearn, para explicar a batalha entre os Taira e Minamoto. O prólogo ambienta a narrativa em um clima fantástico, evocando a lenda dos caranguejos Heike, com cara de gente e os fantasmas que assombram os navios no Estreito de Dan no Ura, no extremo sul do Japão, onde se deu a batalha final dos Heike:

Há mais de setecentos anos, em Dan-no-Ura, no estreito de Shimonoseki, foi travada a última batalha de uma longa guerra entre os Heike, ou clã Taira, e Genji, ou clã Minamoto. Nessa contenda, os Heike pereceram completamente, incluindo mulheres, crianças e o ainda jovem imperador – conhecido por Antoku Tenno. Desde então, o mar e a praia, cenários daquele combate, têm sido visitados pelos fantasmas... Nas proximidades do Estreito, estranhos caranguejos – chamados *heike* – costumam ser encontrados, e seus dorsos estampam figuras com rostos humanos, que muitos afirmam serem espíritos dos guerreiros do clã dizimado. (HANDA, 2007, p. 24)

A abertura situa o espaço em que se dá a narrativa, mas também acena para o leitor ocidental, que não acede ao pacto de leitura fantástica. A abertura não usou a fórmula *Mukashi mukashi* (Antigo, antigo) da narrativa japonesa, mas para religá-la a um tempo antigo (épico) retrocede 700 anos e a situa em um espaço histórico. A derrota dos Taira, evocando os espíritos de guerreiros mortos na batalha, é que dará o aspecto sobrenatural da narrativa.

A versão de Handa aproxima-se da versão de Hearn, diferindo pelo acréscimo ou supressão de notas de rodapé. Apesar de o tradutor ser um monge budista, manteve um estilo sóbrio, confirmado pela impressão de pelo menos um crítico seu:

Seus contos tratam de espíritos desorientados e fantasmas insatisfeitos. Tudo aquilo que, num clichê banal, se chama hoje de “fantasia” ou até de ficção. Aquilo que lutamos para acreditar está sempre “em outro lugar” e de lá, ao contrário dos fantasmas de Hearn, não podemos mais sair. E pensamos aliviados: ainda bem. (CASTELLO, p. 04, 2007)

Handa conta sobre o temor que os pescadores da região têm dos fantasmas. O narrador credita o afundamento de navios aos fantasmas. Depois de enfatizar o aspecto lendário e fantasmagórico da região, introduz Hoichi. Handa cita, em um rodapé, o nome japonês do Sutra do Coração, *Hannya-Shin-kyo*, que Hearn citou em sânscrito, *Prajna Paramita*, o ensinamento dado aos iniciados no budismo para meditar:

<sup>48</sup> Forma é vazia e vazia é forma / O que é forma e o vazio. / O que é vazio é forma. / Percepção, nome, conhecimento, / Conceito e mais vazio. / Não há olho, ouvido, nariz, / Língua, corpo e mente.

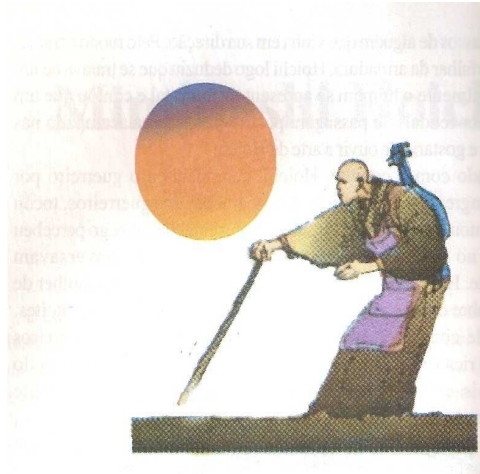
Handa mantém o estilo sombrio da narrativa tradicional, dando ênfase para a mensagem final da impermanência. O estilo fantástico será resgatado na versão Seto. Essa versão, incluída no livreto *Fuezuka no Kaidan*, edição do autor, é a única em português que pode ter sido transcrita de versões orais em japonês, já que o autor traduziu algumas narrativas japonesas, mas não era fluente na língua japonesa escrita. Seto era artista gráfico, e foi introdutor das histórias em quadrinhos do tipo *mangá* no Brasil. Essa experiência aproximou-o de muitas narrativas japonesas e explica a opção pelo fantástico. Apesar de trazer certo componente “doméstico” da tradição oral japonesa, Seto apresenta informações não registradas em suas similares, como por exemplo chamar os *biwa hoshi* de *Heike hoshi* (monges de Heike) e grafar o nome do herói como *Miminashi Hoichi*.

Como Seto foi ilustrador e quadrinista, não poderiam faltar imagens. A título de comparação posterior com o modo como Valêncio usou as imagens em sua versão, apresentaremos aqui as ilustrações de Seto. Na primeira, Hoichi aparece cantando com o *biwa*, rodeado pelos *oni-bi*, entre túmulos destruídos do cemitério:

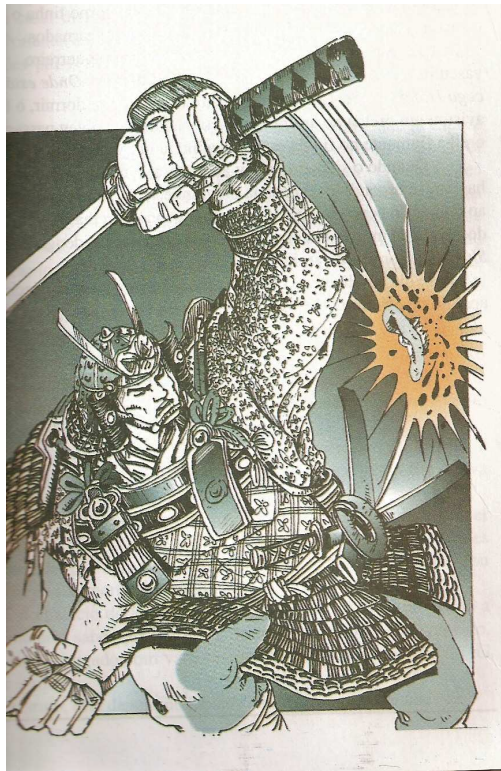


Figura 26 - Hoichi, rodeado por fogos fátuos. (SETO, 2007)

Nessa ilustração percebemos os fogos fátuos, decorrentes da decomposição de cadáveres. Seto usa a ilustração de modo que explique a narrativa, numa posição secundária. Muito diferente de como Valêncio manipula as imagens, dentro de uma composição poética e não-redundante. Podemos guardar as duas imagens que “descrevem” Hoichi, nas figuras 26 e 27 para comparar com a imagem que descreve o Oichi de Valêncio.



*Figura 27 – Hoichi guiado pelo sol vermelho  
(SETO, 2007)*



*Figura 28 – O samurai arranca uma orelha de Hoichi.  
(SETO, 2007)*

E na terceira ilustração vemos a representação do samurai-fantasma, samurai arrancando as orelhas de Hoichi. Vemos o movimento da mão brutal com a espada, que extrapola o enquadramento da cena. A representação da crueldade é uma constante nos mangás, que exploram o sensacionalismo e as cenas fortes, gosto que se enquadra no horizonte de expectativas dos leitores de quadrinhos japoneses. A opção de Seto pela ilustração mangá leva a refletir sobre a associação entre violência/sensacionalismo para

impressionar o público médio, consumidor de audiovisuais que não exigem leituras complexas. Em vez de explicar e descrever, Valêncio prefere que as imagens narrem ou compliquem sua história.

### 3.2.1 O ideograma do hipertexto

Sussekind (1993) foi uma das poucas leitoras a entender o processo criativo de *Mimi-nashi-Oichi*:

Pela colagem de citações como em Mimi-Nashi-Oichi (1986). Aí o conto, a história de Oichi, o tocador de biwa, e de como este grande cantador, para não ficar prisioneiro dos mortos, acabou perdendo as orelhas, parece justapor-se a outra. A do modo como se compõe uma trama com haicais diversos, sucessivos, reconhecíveis de cara pelos tipos diferentes em que são impressos na página uniforme. Colagem não só de poemas alheios à história narrada, mas de duas tramas. A que envolve Oichi, os demônios e a narradora do conto; a que envolve o processo simultâneo de composição, via citação, de uma trilha poética silenciosa, que roda paralela à de Oichi. (p. 279).

A crítica destaca a colagem de ilustrações e de poemas e a elaboração de duas tramas: a do conteúdo e a da forma. A concisão vem não apenas do uso de diálogos, imagens e poemas, mas, acima de tudo, pela justaposição ou encadeamento de uma trama em outra. A chave dessa narrativa mais uma vez será a síntese ideogrâmica.

A narrativa é estruturada sob justaposição de planos narrativos – o dos amantes, de Oichi e da história dos Taira – alternando os tempos presente, passado e o tempo imemorial. As três recorrências à palavra nuvem indicam estes planos: o signo nuvem representa a delimitação entre espaços e tempos, como o recurso do *kumo-gata* (forma de nuvens) era usado no *Ukiyo-e*:





*Figura 29 – A Narrativa de Genji, Escola Tosa.*

Esse recurso era usado tanto para indicar a simultaneidade de lugares quanto a mudança de cenas, lugar, tempo ou perspectiva. Exatamente como faz na narrativa de Valêncio, com três cortes.

O primeiro corte acontece na abertura da narrativa de Oichi. O amante pergunta se ele era cego de nascença:

– Você sabia que os cegos não enxergam tudo preto, como se pensa?

E logo a seguir aparece o poema:

Minha mão, uma nuvem  
 Pousada no teu seio, redondo  
 Como a Lua.  
 (XAVIER, 1998, p. 196, grifo meu)

É quando surge o primeiro indício de que são amantes e não estão conversando em um bar. Logo depois, o homem compara a visão dos cegos à cor preta da televisão:

– O que eles enxergam é uma mancha esbranquiçada. Como na televisão. Já reparou que o preto da televisão nunca é preto, é nuvem branca? Branca-cinza? (XAVIER, 1998, p. 196, grifo meu)

E alguns parágrafos depois, as nuvens aparecem como estandarte dos Minamoto:

A batalha seguia feroz. O fogo, a fumaça dos canhões, o assobio metálico das espadas nos combates das abordagens. Os Taira ainda mantinham a esperança da vitória. Nuvens, a princípio, quando viram o branco flutuando nos céus, pensam em nuvens. (XAVIER, 1998, p. 196, grifos meus)

Aqui há uma justaposição de imagens, da mão como uma nuvem pairando sobre a paisagem do corpo da amada; a visão enevoada do cego, que não é totalmente sombria, segundo o homem; e a bandeira branca dos vitoriosos na batalha de *Dan-no-ura*.

Sob a visão enevoada, podemos perceber a percepção subjetiva, em que a imaginação terá uma função ativa e a visão do Outro é nebulosa. Essa subjetividade contrapõe-se a uma perspectiva detalhada – ou objetiva – em que se pode delinear o Outro claramente.

A disposição em camadas de nuvens remete a história dentro da história dentro da história – uma estrutura intertextual. Usando o conceito de Genette, um palimpsesto. Desde a transmissão oral, a narrativa japonesa *Mimi-nashi-Hoichi* citava o *Heike monogatari*. A moldura com a narrativa dos amantes quebra a dramaticidade da tradição japonesa. A inserção da narrativa de Hoichi, que cita o *monogatari* - na moldura cria uma outra estrutura hipertextual - a do labirinto. E a remissão ao labirinto conecta a narrativa do Oichi à da prostituta japonesa, formando a noção de “novela”. Ou seja, uma história em sequência, disposta em quadros - espaços ou tempos - diferentes.

Mas a “novela” de Valêncio retoma a estrutura circular da narrativa oral:

– E você teve medo?

Quem atua é a narradora, contando a história de Oichi, provocada pelo homem. Como a prostituta, ela permanece imóvel, ou em uma mobilidade tranquila. O leitor de Valêncio Xavier perceberá: essa é a única narrativa dele em que Eros não se transforma em Tanatos. Os poemas indicam que os amantes a relação de idílio entre os amantes:

Teu corpo nu  
Agora flutua no lençol  
Transparente como água  
Sal.

O corpo, voltado para Eros, tem uma aceção positiva. Enquanto a narradora conta a história de Oichi, o amante comenta seu corpo:

- Como teu corpo é bom.
- Teu corpo é água onde me sustento.

Isso cria um contraste com a interdição visual e a mutilação do corpo de Oichi. O tom trágico da narrativa de Oichi é quebrado pelo tom idílico da história moldura, criando um anticlímax.

A remissão à narrativa anterior com a imagem do labirinto faz pensar sobre a simetria formal. Simetria, aliás, idêntica à imagem da planta baixa do quarto flutuante.

### 3.2.2 O artista flutuante

Os primeiros indícios da sombra em Oichi são a pobreza e a cegueira:

- Oichi, o monge sem orelhas. O jovem noviço, Oichi, pobrezinho, cego, ficou famoso como contador de histórias que contava se acompanhando de *biwa*.

A ilustração (ver fig. 24) de um *biwa hoshi*, quebra as expectativas de leitura, por apresentar o personagem de costas para o leitor:

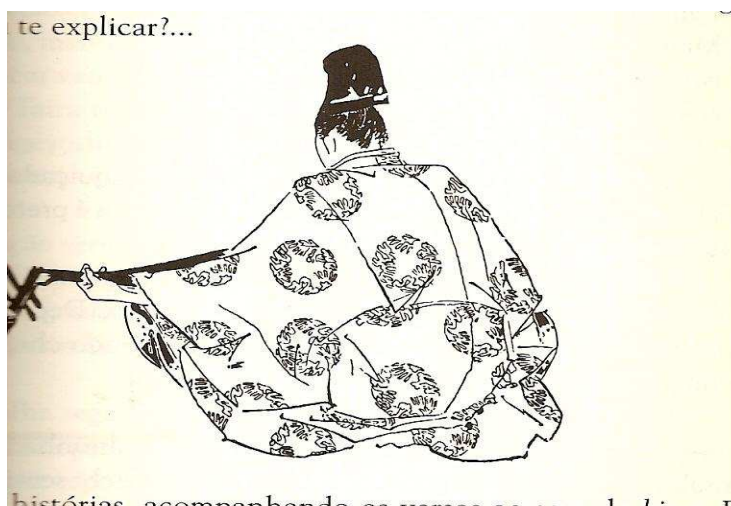


Figura 30 – Oichi, reprodução de um desenho do século XIX.  
(XAVIER, 1986)

Oichi volta-se para o *biwa*, escondido pelo seu corpo – e este, por sua vez, é escondido pelo quimono. O amante pergunta o que é um *biwa*, e a mulher responde que é uma espécie de violão japonês. Não há uma explicação exata, nem mesmo com a visualização da ilustração. Se na moldura os amantes estão em concílio, na ilustração vemos o músico ocultando seu amante – o instrumento, do qual só percebemos o braço. Do corpo de Oichi também só ficam de fora da cobertura do quimono a mão e a cabeça baixa, voltada para o alaúde.

A ilustração, então, ao invés de esclarecer, causa mais dúvidas ao leitor. Não podemos ver o rosto de Oichi, e se não soubéssemos que é cego, porque a narradora nos antecipou, ficaríamos intrigados. Não é importante ver seus olhos, já que ele não enxerga. A cegueira é sugerida por ele estar de costas para o público. O seu foco de interesse não é o público – pelo menos não o público ocidental, os leitores – e sim os ouvintes. E seus únicos ouvintes situam-se no Reino dos Mortos.

Essa ilustração, portanto, atua de forma subversiva à função da ilustração convencional, quando é inferior ao texto – caso da imagem na reportagem jornalística, que deve explicar o texto.

Oichi vive na sombra. A sombra, *umbra*, é um interstício entre a luz e as trevas. O historiador Junito de Souza Brandão lembra a passagem sobre o mito da caverna de Platão:

No início do livro sétimo da *República* de Platão, os “prisioneiros” estão de costas para a saída da caverna, onde se encontram encerrados. Ao longe, arde uma fogueira. Entre a caverna e a fogueira transitam homens, transportando objetos vários. Suas sombras projetam-se na parede da gruta, sendo as mesmas observadas e discutidas pelos que estão de costas para a saída. Tais sombras, tais reflexos constituem para Platão as imagens das ideias verdadeiras, para nós ainda invisíveis. Buscando essas sombras, estamos à procura da luz. (p. 187)

Mas quando os mortos perdem sua sombra, tornam-se fantasmas: *imago*, *umbra*, *eidolon*. O reflexo, *imago*, também é sinônimo de alma, segundo Brandão:

A imagem reproduzida na água ou na superfície dos espelhos tem uma impressão de sobrenaturalidade e de mistério. A alma pode ficar inteira e real no reflexo exterior. Em quase todas as partes do mundo havia proibição de contemplar-se em água parada: a imagem na água é *alma* disponível às forças do mal e do demônio. (BRANDÃO, 1999, p. 188)

Em japonês, o ideograma *kage* pode ser traduzido como reflexo, sombra, silhueta, ilusão, como se lê no haicai de Bashô:



A íris  
 Parece se parece  
 Reflexo n'água<sup>49</sup>  
 (BASHÔ, citado por Medeiros, 2002)

O efeito onomatopaico de *nitari ya nitari* reforça a sensação de reflexo tremeluzente na água. Assim, esse haikai estabelece uma inversão: a imagem da flor na água se assemelha à flor real, mas seu reflexo na água é impreciso. Para o ocidental, a metáfora remete ao mito de Narciso, a beleza que se contempla obsessivamente e pode se relacionar ao conceito de beleza desenvolvido pela cultura grega. Para o oriental, a imagem é da beleza fugidia, o impermanente, a sombra, cujos conceitos foram desenvolvidos por pensadores budistas.

No mito grego, Narciso não cansa de contemplar sua própria beleza, esquecendo Eco, apaixonada por ele. Por isso ela definha e ele é condenado pelos deuses a mirar-se em um lago, transformando-se na flor que lhe deu o nome. Narciso é o mito que radicaliza a busca pela claridade, pelo sol, a iluminação, o progresso, até atingir o supremo brilho artificial.

A expressão imergir na sombra resgata o haikai de Bashô: a imagem da flor mergulhada no lago. Essa imagem está diretamente relacionada a fontes da mitologia japonesa. De acordo com a lenda, Amaterasu, a deusa do sol, ofendida por seu irmão, entra em sua gruta, de onde saía todos os dias, e desaparece. O mundo cai em trevas. Uma outra deusa é chamada para distraí-la. Dançando e mostrando as partes íntimas, provoca o riso em outros deuses. Os gritos e alaridos atraem-na para fora da gruta. Os deuses estendem-lhe um espelho. Amaterasu consegue ver como é esplêndida. A gruta é fechada com uma pedra.

Como vimos no capítulo 1.3, os *biwa hoshi* eram menestrelas que viviam à margem da sociedade japonesa. Cantavam e tocavam de aldeia em aldeia e conseguiam hospedagem e alimentação nos mosteiros e templos budistas. Esses lugares abrigavam os excluídos sociais: os mancos, doentes ou cegos. Além de cantar para evocar bons augúrios, também traziam notícias das grandes cidades para as aldeias. Assim é que a batalha de *Genpei*, entre os Taira e Minamoto, foi reproduzida, recriada e emendada muitas vezes pelos *biwa hoshi* até se tornar uma lenda.

Na narrativa de Valêncio, Oichi continuará sendo um personagem dos Umbrais, que vive no limite entre uma vida marginal e nômade e a vida estável dos mosteiros. Mas o foco não será o aspecto fantástico, a relação de Oichi com os fantasmas. E sim o resgate de uma beleza diferente.

---

<sup>49</sup> *Kakitsubata /Nitari ya nitari / Mizu no kage*

### 3.2.3 O canto mágico e o dom

Um dos aspectos principais da narrativa de Oichi é sua cegueira. A cegueira era vista na Antiguidade Grega como um dom entre os poetas e profetas. Homero, assim como seus equivalentes diacrônicos e antípodas japoneses, os *biwa hoshi*, cantou a epopeia de heróis míticos. Eram cegos os poetas e profetas que recitavam e compunham os épicos (histórias sobre deuses e heróis), recebendo inspiração das Musas. O cego Tirésias tinha o dom da *manteia* (adivinhação). Era um *uade*, um profeta, dotado de *uaticinium*, o poder da predição. Só através da segunda visão (a cegueira é uma visão alternativa) eles terão acesso à *Mnemosyne*, a memória do tempo antigo.

Para os antigos, a cegueira é considerada um castigo e um dom divino. Na lenda grega, Tirésias é cegado por Hera em uma discussão sobre quem tem mais prazer sexual, entre o homem e a mulher. Ao responder que era a mulher, ele é punido pela deusa. Para abrandar a pena, Zeus compensa-o com o dom da profecia. Para os budistas, a cegueira é concedida para corrigir desvios de conduta em uma encarnação anterior (p.20). É o que os budistas chamam de a lei do carma: na nova encarnação, a privação permitiria adquirir mérito através de uma vida austera e do exercício da fé.

A narrativa do músico cego só acontece porque ele se torna excelente na performance do épico *Heike monogatari*. Os fantasmas aparecem quando ele retorna ao local da última batalha entre os Taira e os Minamoto. A cegueira permite-lhe ser inspirado por *Mnemosyne*. Mas o apego à excelência performática o tornará prisioneiro dos fantasmas. A personificação dos fantasmas do *Heike monogatari* na narrativa confirma que o Hoichi japonês é uma fábula que visa aconselhar os ouvintes/leitores sobre a vaidade e a transitoriedade da vida:

Em *Heike monogatari* predomina a visão do conceito budista da transitoriedade (*mujo*) – presente em grande parte das formas literárias da época – que se encontra refletida na visão pessimista de seus personagens e confirmada, através da ênfase dada ao desaparecimento do clã Taira, cuja derrocada era inimaginável nos tempos áureos, quando se dizia que “aquele que não fizesse parte do clã, não era gente.” (YOSHIDA, 1999, p.68).

### 3.2.4 Os fantasmas

O corpo para Oichi está associado à punição, à sua tragédia. Na versão de Valêncio, entretanto, os intertextos atenuam o tom trágico. A atenuação é dada pela agilidade do discurso, composto por diálogos entrecortados por elipses e pela inserção de poemas:

– Que batalha é esta?

– Das guerras do Japão medieval. Foi no século XII: no Ocidente aconteciam as cruzadas; no Japão havia muitas lutas entre os senhores feudais pelo poder. Época de guerra civil (*conduz teu cavalo sobre o fio duma espada, oculta-te como puderes no meio das chamas*). As famílias rivais, Taira e Minamoto, disputavam o poder. A luta entre os dois clãs durou quase duzentos anos, banhos de sangue, travaram inúmeras batalhas. Às vezes, os Taira dominavam, outras vezes os Minamoto venciam.

Oichi é guiado pelo fantasma até o cemitério, como a prostituta guia o narrador, como um cego, para o quartinho. Isso significa que o cemitério, o Reino dos Mortos, corresponde ao centro do labirinto.

No entanto, os fantasmas vivem em um território de transição. Não são vivos nem estão mortos – como os que vivem em paz e não incomodam os vivos. Hearn (2004) diz que nos tempos arcaicos, o culto xintoísta, de extração xamânica, não diferenciava deuses e fantasmas (p. 31). Não havia, como na ideologia cristã, ideia de recompensa ou punição, céu ou inferno. O conceito de morte era de um lugar de residência nas tumbas, de onde os fantasmas saíam de tempos em tempos para visitar as últimas habitações ou aparecer em sonhos dos vivos. Só quando se desenvolveu a ideia de um submundo esse lugar foi relacionado ao das sepulturas.

No xintoísmo, se a pessoa morre em condições adversas, assassinada, em naufrágio ou por afogamento, suicídio, ou quando não tem um funeral apropriado, torna-se um *yûrei*, um fantasma em busca de vingança. As mulheres são maioria entre os *yûrei* e convertem-se nesses espectros porque sofreram decepções amorosas, maus tratos que resultaram em uma vida de tristeza, inveja, ou ainda porque carregam culpa por terem praticado más ações. Os *yûrei* aparecem usando um quimono branco (*katabira*), a indumentária com a qual são enterrados os mortos, e não têm pernas.

No plano semântico, observamos uma associação com a palavra espectro em japonês: *Yûrei*. A palavra é composta pelos ideogramas *Yu*, que significa “quieto”, “esmaecido”, “enevado” e *Rei*, fantasma, onde se veem as imagens de “chuva”, “três bocas” e “feiticeira”:

幽 = YÛ

霊 = REI

Na narrativa de Valêncio, os fantasmas não são aterrorizantes, não causam medo, só tristeza. O seu foco não é o efeito fantástico e sim a mensagem da transitoriedade da vida, evocada pelos haicais:

Nesta noite ninguém pode  
Dormir:  
Lua cheia.  
(BASHÔ)

Sobre o sino do templo  
Repousa e dorme  
A borboleta noturna.  
(BUSON)

Primeira neve.  
Bastante para vergar as folhas  
Dos junquinhos.  
(BASHÔ)

Esta estrada  
Sem ninguém nela.  
Ecuridão de outono.  
(BUSON)

Ah, o passado.  
O tempo, onde se acumularam  
Os dias lentos.  
(BUSON)

Orvalho deste mundo  
orvalho deste mundo.  
Sim, sem dúvida,  
E no entanto...  
(ISSA)

A literatura japonesa é permeada pelo discurso vago e obscuro, e é na poesia que encontramos as mais extraordinárias amostras de ambiguidade. A grafia japonesa permite que o poeta obtenha uma sinestesia entre arte gráfica e poesia. Essa sinestesia só é possível com a dissolução do ego, a observação de pequenos detalhes da natureza descritos no haikai.

### 3.2.5 A máscara de Nô

A outra ilustração que aparece na narrativa mostra o rosto de Oichi coberto por ideogramas, sem as orelhas e a parte posterior da cabeça. A imagem parece ter sido rasgada, mostrando uma expressão angustiante de dor, como em uma máscara de Teatro Nô.

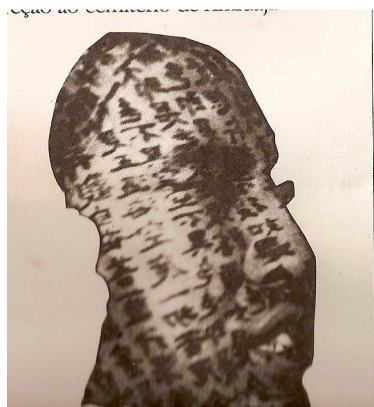


Figura 31 – Máscara com inscrições (XAVIER, 1986).

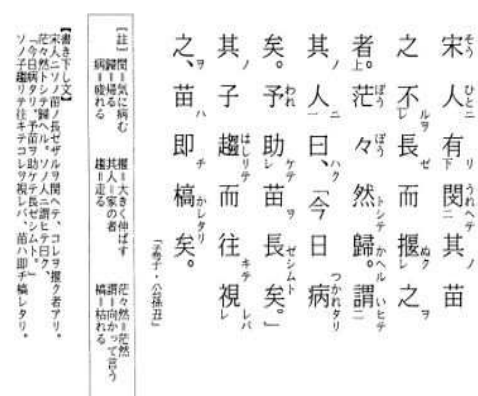


Figura 32 – Kanbun (FISCHER, 2007)

As máscaras no Nô podem ter o duplo aspecto de caracterizar um personagem e também realizar o pacto com o espectador, de não-ilusão, de farsa teatral. Cada máscara de um personagem do Nô é típica, em cores e traços. A máscara sinaliza a artificialidade, as emoções vividas pelo personagem, e o Nô é uma artificialidade refinada.

É possível que essa citação ao teatro Nô tenha sido extraída da adaptação de *Mimi-nashi-Hoichi* no filme *Kwaidan – As quatro faces do medo*. Nesse filme, o cineasta Masaki Kobayashi faz referência ao Nô em várias cenas de representação da batalha de Dan-no-ura, nos cenários, no figurino e na composição. Logo na abertura do filme, ao apresentar o *Heike Monogatari*, usa uma encenação de Nô:

Na fig. 33 vemos um cenário em que as embarcações de madeira simulam um palco flutuante, não o verdadeiro palco Nô, que se projeta para o público e tem um telhado em estilo clássico. Mas o cenário de fundo é igualmente pintado, como aparece no filme. Os atores não usam máscaras, mas uma maquiagem carregada, à maneira do *Kabuki*, que através da maquiagem buscou um simulacro das máscaras Nô. Alguns personagens usam as cores na maquiagem exatamente como no *Kabuki*: o azul-escuro, por exemplo, é a expressão do demoníaco. A atuação também é estilizada, buscando intensidade emocional.

No episódio *A mulher da neve* do filme *Kwaidan – As quatro faces do medo*, vê-se também a máscara da mulher branca. O branco citado por Tanizaki, tão amado pelos japoneses para disfarçar as sombras da cor de suas peles. Aqui vemos a representação do feminino ligado à morte, seguindo a conexão entre sobrenatural e o feminino, sugerida por Kristeva (1994).

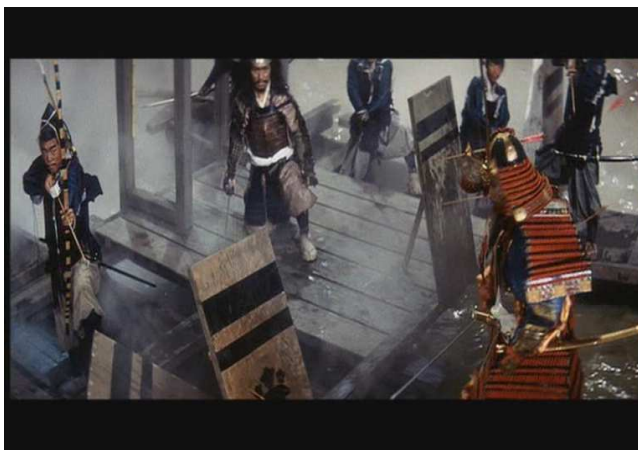


Figura 33 – Cena da batalha final entre os Taira e Minamoto, em *Mimi-nashi-Hoichi*, do *Kwaidan*.



Figura 34 – Yuki onna, a mulher da neve Figura 35 – Máscara waka onna

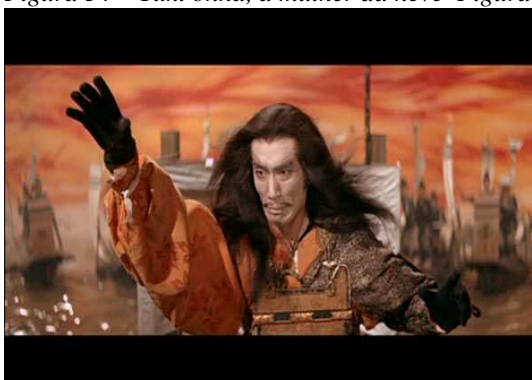


Figura 36 – Guerreiro Taira no filme *Kwaidan*.



Figura 37 – Cena de *Mimi-nashi-Hoichi*, em que o palco Nô reaparece no cemitério.

No filme de Kobayashi, os atores também simulam estar “mascarados”. As imagens de quadros sobre a batalha confundem-se com as sequências filmadas, criando uma linha narrativa entre as formas coloridas em duas dimensões e a atuação dos atores em ambiente expressionista de intensa estilização: céu amarelo e o mar tinto de sangue, emoldurando estandartes, armaduras e rostos brancos.

Na cena em que Hoichi – falamos agora do personagem japonês, não o híbrido de Valêncio - é encontrado cantando diante dos fantasmas no cemitério, o palco Nô reaparece, dessa vez com a passarela onde Hoichi está sentado, e a disposição dos Taira assemelha-se à dos santos em um altar budista.

O diálogo visual com o Nô e com a pintura é amplo no filme de Kobayashi. Trazemos todas essas imagens aqui como uma possível influência do uso da máscara Nô na narrativa de Valêncio. Mas qual a função da ilustração?

Pensemos na imagem do rosto com a escrita sobreposta a ele e, rasgada exatamente onde a orelha foi arrancada. Se a máscara é uma remissão ao teatro Nô, qual a relação entre o Nô e a narrativa de Valêncio?

Lembremos o que descrevemos no item sobre o teatro Nô. No enredo básico das peças, aparece um espírito (*shite*) atormentado pelos erros do passado. Esse personagem – na verdade, a representação de um fantasma – é o único a usar máscara. O sacerdote xintoísta (*waki*) o ajudará a encontrar a paz de espírito. No enredo Nô, o *shite* executa uma dança ritual. Oichi também executa um ritual musicado, não com o seu corpo e sim com a sua voz.

A imagem da escrita sobreposta ao rosto é usada por um dos cineastas preferidos de Valêncio, Peter Greenaway, no filme *O livro de cabeceira* (*Pillow Book*, 1996). Nesse caso não poderíamos falar em influência, já que o filme é posterior às transcrições de Valêncio.

*O livro de cabeceira* remete ao *Livro do Travesseiro*, de Sei Shonagon. Lembremos que essa foi uma escritora da era medieval japonesa. Ela praticava a escrita *onna-de* (hiragana). Podemos dizer que essa escrita clandestina, como era usada sobreposta aos textos oficiais, era uma espécie de hipertexto – um texto que se liga a um texto maior, o hipotexto, segundo Genette. A heroína do filme de Greenaway, quando criança, tinha o rosto pintado pelo pai, um calígrafo, e por isso a escrita torna-se um fetiche para ela.



Figura 38 – Cena de *O Livro de Cabeceira*, de Greenaway.

O filme questiona a relação entre o escritor e o mercado, projetando ideogramas não apenas no corpo da protagonista, mas também em várias cenas, como um objeto de desejo. Um dos temas do filme é a escrita, ou mais especificamente, a caligrafia. A caligrafia é a escrita do autor, a imprensa, a do mercado.

Citamos o filme de Greenaway para estabelecer uma analogia com a narrativa de Oichi. Aqui o artista mambembe deixa a vida errante, ou seja, o seu público errante – que seriam os fantasmas do Reino dos Mortos – para ser aceito na ordem budista. A tradição oral é superada pela tecnologia do *ukiyo-e*. Oichi não deixa de ouvir, mas abandonará suas orelhas, que servem para ampliar a escuta. Uma curiosidade: o Buda, em geral, é representado com orelhas de dimensão extraordinária, simbolizando sua enorme capacidade de escuta.

Os poemas falam sobre a transitoriedade da vida. As ilustrações de um ritual de iniciação: Oichi deixa para trás os ouvintes, o nomadismo, os fantasmas do passado e a invisibilidade social, preservando a transmissão da narrativa antiga. Há ainda a narrativa dos amantes. Seu objetivo é trazer a narrativa de Oichi para os leitores contemporâneos.

Como vimos logo no início deste item, Hearn também usou o recurso de situar a narrativa em seu tempo – o início do século XX. Hearn retoma o épico dos Heike ao relacioná-lo à lenda dos caranguejos Heike: Valêncio ignorou por completo esse pormenor, já que é o modo pelo qual começa a história de Hoichi. Começar e terminar a narrativa com a mesma pergunta (“– E você teve medo?”) é um modo de retomar o tempo circular do *mukashi banashi*, no qual os seres fantásticos convivem com seres humanos. Quer dizer, há um corte com a solução de Hearn, cujo enunciado é permeado pelo discurso lógico.



Valêncio não tenta traduzir o Japão fantástico para o leitor ocidental. Nesse caso, mais uma vez, o Outro é Eu, um espelho. Se as tradições xintoístas e budistas são estranhas ao Ocidente, o ser humano é o mesmo, vítima de paixões, encantos e desencantos. A narrativa dos amantes aproxima esse Japão “exótico” do Ocidente. Afinal, nada mais normal do que a cumplicidade do pós-coito, quando se trocam experiências e memórias.

A narrativa moldura retoma a tradição oral, com a atuação da narradora. Os haicais também aludem ao discurso coloquial, já que o *wabi sabi*, o aqui agora de Bashô, não era nada mais nada menos do que a capacidade de suspender os pensamentos de uma mente tagarela, ocupada com temas de superfície. Ao mesmo tempo a imagem da máscara com os escritos sobrepostos representa a convivência entre duas tradições, a oralidade e a escrita – no Japão, o xintoísmo dos ouvintes e o budismo dos letrados.

Podemos pensar em um mundo onde a palavra oral – a fala, o canto – está em tensão com a palavra escrita, como nos diz Carothers:

Quando as palavras são escritas tornam-se elas, naturalmente, parte do mundo visual. Como a maioria dos elementos do mundo visual torna-se coisas estáticas e perdem como tal, o dinamismo que é tão característico do mundo da audição em geral e da palavra falada em particular. Perdem muito do elemento pessoal, no sentido de que a palavra ouvida se dirige mais comumente a nós próprios, enquanto a palavra escrita muito comumente não, podendo ser lida ou não, conforme nos dite o capricho. Perdem assim aqueles entretons emotivos (...). Assim, em geral, as palavras, ao tornarem-se visíveis, juntam-se a um mundo de relativa indiferença para com o espectador – um mundo do qual abstraiu o “poder” mágico das palavras. (CAROTHERS, citado por McLuhan, 1977, p. 43, grifo meu)

A palavra escrita torna-se visível e estática, em contraponto com a palavra falada, invisível e fluida. Na análise do conto japonês, já abordamos no item sobre os menestréis japoneses que a cegueira e o nomadismo eram pontos fundamentais para que os *biwa hoshi* estivessem aptos a transmitir conhecimentos para a comunidade. Na Índia, de onde os *biwa hoshi* receberam sua tradição, os cantadores de sutras eram músicos cegos nômades. Mas no Japão os *biwa hoshi* notabilizaram-se por cantar épicos locais, especialmente o *Heike monogatari*, pois essa era a lenda local na região de Kyushu, por onde o alaúde foi introduzido no arquipélago. Se no início os *biwa hoshi* cantavam as lendas indianas, depois passaram a executar apenas o *Heike*, provavelmente porque era uma narrativa conhecida entre seus ouvintes. Com o tempo, os músicos passaram a entremear em seu canto notícias da atualidade.

O confronto entre o visível e o invisível está na narrativa de Oichi. Ele não enxerga, e as palavras que canta não podem ser vistas. A narrativa de Valêncio esforça-se para apontar

essa invisibilidade, apresentando o músico cego, de costas, e ocultando do leitor a forma do alaúde. Oichi não vê e não consegue ser visto. Sua condição de invisibilidade social o conecta ao mundo dos invisíveis místicos – os fantasmas. A pintura do sutra provocará uma ruptura, tornando-o invisível aos invisíveis. Em sânscrito, sutra é sutura – costura feita num corte ou ferida – e o poema costura a palavra mágica na pele Oichi. O cantador já era iniciado em uma arte da palavra, a da tradição oral. Com o ritual de exorcismo, inicia-se em outra arte da palavra, da tradição escrita.

A conjunção entre a palavra oral e a palavra escrita no corpo de Oichi simboliza a transformação da forma de transmissão da poesia. E guarda relação com a iniciação “mágica” das mulheres da corte japonesa no *onna-de*, quando ao se apropriarem do escrita *hiragana*, rompem com a representação feminina demoníaca das narrativas fantásticas.

O recorte de McLuhan indica a diferença entre a palavra falada (ou recitada ou cantada) e a palavra escrita. Na antiguidade, contar (ou cantar) uma narrativa na tradição oral, era pintar a palavra com tons emotivos para atrair a audiência. A narrativa japonesa de Hoichi aponta o corte com o pensamento mágico vigente até o período Edo. A transcrição de Valêncio preserva a alusão à ruptura entre o oral e o escrito, mas em vez de reproduzir o tom da narrativa realista do século XIX, repercute as novidades surgidas (ou repercutidas, em mais larga escala) no início do século 20 – a descoberta do Outro cultural e do cinema.

Assim, a imagem que associamos a uma máscara de Nô indica a ruptura entre o universo da tradição oral de Oichi e o da escrita budista, marcando a relação entre a palavra invisível e a palavra visível. As orelhas de Oichi são arrancadas, representando seus ouvintes fora do templo budista. Como a visão é o único sentido capaz de tornar a palavra visível e é interdita no trovador, a escrita terá que ser pintada (ou costurada?) em seu corpo.

A montagem com poemas e imagens alude ao Japão mágico. O mistério, aqui, remete não apenas a fenômenos sobrenaturais, mas ao fim da palavra mágica, a palavra que assombra. A sombra da voz se projeta na escrita, o código que se torna hegemônico sobre a oralidade, na transmissão da memória, pelo menos entre os séculos XVIII e XIX. No século XX, com a tecnologia das mídias audiovisuais, a oralidade retornará. Mas não o pensamento mágico como um modo de explicar os mistérios do mundo.

### 3.3 COMPARAÇÕES ENTRE AS NARRATIVAS

No primeiro capítulo dessa pesquisa buscamos dar uma breve notícia sobre a vida e obra de Valêncio Xavier. No segundo, conhecer as artes japonesas citadas nas narrativas estudadas. No terceiro, fizemos a análise identificando esses elementos. As tabelas apresentadas a seguir pretendem resumir essas informações:

TABELA 1: DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS

DIFERENÇAS	PROSTITUTA	OICHI
Personagem protagonista	“Artista” marginal, tem um local de trabalho fixo.	Artista marginal, nômade
	Um casal interétnico	Um casal interétnico
Personagem coadjuvante	O narrador, mambembe, flutua entre o mundo burguês e o da prostituição	Os fantasmas, mambembes, flutuam entre mundo dos vivos e dos mortos
Instrumento de trabalho	Corpo: sexo	Corpo: voz
Privação	Não demonstra emoções, é impassível	Cegueira
Doação	O coração da prostituta nega sua passividade	O dom de Oichi fascina a audiência
Medo	Foge de uma possível relação sentimental – como se tal relação pertencesse ao mundo sem risos e encantamentos, um mundo de mortos-vivos	É protegido dos mortos-vivos (fantasmas) pelos monges

Na tabela acima, destacamos as diferenças e semelhanças encontradas entre as duas narrativas para que formem o conceito de “novela” sugerido por Valêncio. Em ambas, os protagonistas representam personagens que vivem à margem da sociedade. O narrador da prostituta e Oichi são mambembes, vivem vagando: um na cidade e o outro nas aldeias japonesas. Os protagonistas usam o próprio corpo como instrumento de trabalho para dar prazer a terceiros. Nas duas histórias aparece um casal interétnico. Algumas vezes podemos pensar que esse casal é o mesmo.

Os protagonistas usam o corpo como instrumento para dar prazer aos outros, mas tem uma deficiência. Esse elemento de privação é compensando com por outro elemento, de doação. Nas narrativas o final é de um anticlímax. Na primeira narrativa, as

expectativas do narrador-personagem são frustradas. Na segunda, Oichi sofre uma punição por seu apego ao seu dom de cantar. Mas o final acaba sendo feliz, com a prostituta partindo com a amiga e Oichi se tornando rico e famoso.

TABELA 2: ARTES JAPONESAS

ELEMENTOS	PROSTITUTA	OICHI
Protagonistas	Yûjo	Biwa hoshi
Escrita/ Poesia	Fala de imigrante	Haikai/ Sutra
Ukiyo-e	Vista do quarto – “mundo flutuante”	Palavra Nuvem
Teatro Nô	Gestos / silêncio	Máscara

Nessa tabela observamos como aparecem os elementos japoneses nas narrativas. Os protagonistas são apresentados como japoneses, mas o leitor empírico não sabe de que se trata. A prostituta japonesa é imediatamente associada ao estereótipo da gueixa. Oichi pode ser associado aos menestréis europeus. Numa leitura de segundo nível percebemos que os protagonistas são inspirados em personagens da história japonesa. Marginalizados socialmente, foram representados como expressão de beleza nas artes visuais e na literatura. As *yûjo*, retratadas como damas da corte pelo *ukiyo-e* e os *biwa hoshi*, como personagens misteriosos de narrativas do *kaidan*.

A escrita japonesa em *O mistério da prostituta japonesa* e o sutra e os haicais, em *Mimi-nashi-Oichi*, são os elementos japoneses mais facilmente identificáveis. Para o leitor empírico, a conexão imediata é que a escrita e os poemas estabelecem a moldura japonesa. Numa leitura de segundo nível, percebemos que a escrita indica que a personagem é uma imigrante e os poemas estão relacionados a um ensinamento budista – o sutra do coração, que fala sobre o conceito da impermanência – e os haicais, todos indicando também a transitoriedade da vida, segundo a estética do *wabi sabi*.

Na leitura esotérica das narrativas, entramos pelas imagens e palavras-chave. Para o leitor empírico, as imagens são apenas ilustrações, ainda que com uma péssima conexão com o texto – a imagem do quarto é redundante e a de Oichi não explica o que é um *biwa*. Na leitura esotérica, percebemos que a imagem do quarto remete à perspectiva japonesa e também a palavra-chave nuvem, na narrativa do músico cego.

Outra leitura esotérica que remete à estética do teatro Nô são a forma de comunicação da prostituta e a imagem da máscara de Oichi. Essas decifrações esotéricas não pretendem

apontar um caminho único de leitura. Mas indicar alusões possíveis, e também passíveis de críticas.

TABELA 3: ELEMENTOS DE MISTÉRIO/MAGIA

ELEMENTOS MÁGICOS	PROSTITUTA	OICHI
Objeto	Língua japonesa	<i>Biwa</i> , Heike monogatari
Símbolo	Quarto	Cegueira, ter acesso ao invisível
Narrativa	Minotauro	Mimi Nashi Hoichi
Lugar	Quarto, cubículo, centro do labirinto	Cemitério, tumba do imperador Antoku-Tenno, que dá acesso ao Reino dos mortos
Iniciação / maldição	Mão com poema escrito, indica o amor	Rosto com sutra
Salvação	Parte sorrindo com a outra mulher	Perde as orelhas

A tabela acima indica uma conexão com as narrativas mágicas, a lenda, a fábula. Em seu périplo inicial, um dos caminhos dessa pesquisa foi o viés da narrativa fantástica, explorando conceitos conhecidos de Tzvetan Todorov, como: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (1981, p. 31). Nessa linha, Todorov matiza a literatura fantástica em nuances, como o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro.

O que nos interessa é o maravilhoso, mais especificamente, o maravilhoso instrumental, onde se manipulam objetos mágicos. O “mistério” indicado no conto da prostituta e a cegueira e os fantasmas, em Oichi, levaram a essa leitura inicial. As leituras no campo dos Estudos Japoneses, entretanto, incluíram um outro olhar. Optamos por preservar as duas leituras, lembrando que o enigmático em Valêncio também pode se dirigir ao mistério contemporâneo, da novela policial. Nesse gênero, há sempre algo a ser investigado, em geral relacionado a um crime. As pistas para a solução do crime em geral estão à vista de todos, mas nem sempre é perceptível. Privilegiamos a leitura sob o viés das narrativas mágicas, deixando a elaboração de uma leitura contemporânea para um desdobramento posterior.

O conto de magia ou de mistério, segundo Vladimir Propp, é uma narrativa que reinterpreta um ritual anímico, com substituição de algum elemento que se tornou inútil ou obscuro (PROPP, 1997, p. 11). Meletínski, formalista como Propp, estabelece arquétipos para analisar os contos de magia. Um desses, o arquétipo do novo nascimento, guarda relação com os símbolos da passagem da morte para a vida, associada aos ritos da iniciação. (MELETÍNSKI, 1998, p. 31). Ainda segundo o grande crítico russo, os motivos de iniciação

estão relacionados a provações do herói. Esse deve atender a algum pedido ou se comportar de maneira gentil com seres mágicos. (p. 60). É o que acontece com Oichi, e também com a prostituta. O ritual de iniciação é reconhecível para o músico cego, mas e para a prostituta ? Para ela, a iniciação se dá no amor. Porém, ela foge da relação afetiva.

Entre os elementos do conto mágico, além dos personagens, estão os instrumentos, símbolos e lugares. Os objetos e símbolos mágicos permitem que o herói chegue ao lugar mágico, onde realizará o ritual. O objeto de ascense da prostituta é a língua japonesa, com o qual ela estabelece conexão com o seu passado no Japão. O de Oichi, é o *biwa* e o canto do *Heike monogatari*, com o qual estabelece conexão com os fantasmas de Taira.

O símbolo mágico da prostituta é o quarto, entrada para o seu pequeno mundo. O ângulo da imagem do quarto estabelece a relação com o *ukiyo-e* e o labirinto grego, apontando o passado intercultural. O símbolo mágico de Oichi, é a cegueira, condição para fechar a visão do mundo externo e ver os fantasmas.

A narrativa mágica da prostituta é a lenda do Minotauro, reconhecida pela entrada no labirinto. A de Oichi, *Mimi-nashi-Hoichi*, recontada pela narradora. O lugar mágico a que os protagonistas desejam chegar são o quarto e o túmulo do imperador Antoku-Tennu, respectivamente.

A iniciação da prostituta no amor é revelada pelo poema e a de Oichi, pela inscrição do Sutra do Coração em seu corpo. Percebemos que ambos, submetidos a essa iniciação vedam todos os sentidos externos. A salvação da prostituta é livrar-se do narrador e a de Oichi, perder as orelhas para entrar na ordem budistas.

Com essas três tabelas, procuramos resumir todas as informações repassadas nos capítulos anteriores, relacionando os elementos literários, japoneses e mágicos das duas narrativas transcritas por Valêncio Xavier.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos distinguir as características das narrativas *O mistério da prostituta japonesa* & *Mimi-nashi-Oichi*, encontrando diferenças e semelhanças entre elas. Se uma parecia uma criação autoral e a outra a recriação de um conto japonês, percebemos que ambas são paródias. A prostituta, de uma lenda do Minotauro, e Oichi, de uma narrativa fantástica japonesa. Se uma parecia se situar na zona do meretrício de uma cidade brasileira e a outra a refabulação de uma narrativa medieval, ambas foram deslocadas para o tempo presente.

Como eixo condutor dessa reflexão, buscamos pensar como o estranho, o mistério e o maravilhoso estão relacionados ao conceito do Outro. Uma das narrativas é a do desencontro, a outra, a do encontro entre dois personagens, possivelmente de culturas diferentes.

Na estrutura formal, detectamos que a relação entre elementos e conceitos diversos (palavra/imagem, oral/escrito, concreto/abstrato) é uma constante em várias manifestações da cultura japonesa: o *kanji*, o haikai, o Nô, o *ukiyo-e*, compondo uma cultura de interstícios, na qual o vazio (a reflexão) é fundamental para criar o novo.

Na prostituta, os três planos são formados pela história contada pelo seu interlocutor, as imagens e o poema de Desnos. Como Ariadne conhecia os caminhos do labirinto de Creta, a prostituta conhece o corredor que leva ao cubículo do quarto de hotel. O cubículo seria o seu local sagrado no labirinto do hotel, onde ela pode executar o “sexo envergonhado”, vendido da prostituição. Ela consegue entrar e sair do labirinto. Mas o narrador embaraça-se em seu mistério e fica preso no labirinto da obsessão sexual.

Oichi, através de seu canto, tem acesso à memória do tempo antigo. O canto também evoca os fantasmas, que o levam ao cemitério. Ele é encontrado cantando diante do túmulo do imperador Antoku-Tenno, um local sagrado. Para sair do labirinto de sua fantasia será preciso inscrever palavras em seu corpo. Os três planos narrativos alternam os tempos presente, passado e tempo antigo. As três recorrências à palavra nuvem indicam esses planos. A nuvem representa o amor, a cegueira e a morte. No *ukiyo-e* as nuvens criam ilusão de perspectiva ou de separar espaços. A síntese ideogrâmica também está presente nos haicais de clássicos japoneses, aludindo ao conceito estético *wabi sabi*, criado por Bashô.

Nas duas narrativas percebemos o confronto entre o visível e o invisível: a cegueira que atinge o narrador que caminha às tontas no labirinto do hotel e é uma característica de nascença em Oichi. A palavra invisível da prostituta, recoberta pelos caracteres japoneses e as palavras que tornam Oichi invisível.

A narrativa de Valêncio esforça-se para apontar essa invisibilidade, apresentando, na ilustração, o músico cego, de costas, e ocultando do leitor a forma do alaúde. Através da pintura do sutra em seu corpo, Oichi – o único a enxergar os fantasmas – torna-se invisível. A máscara de teatro Nô, só usada pelo espírito de guerreiros mortos que experienciavam um tempo de purgação no submundo, é colocada para indicar essa relação entre a visibilidade e a invisibilidade, ou a aparência da máscara e o desaparecimento do cantador.

As escritas sobre a mão e a cena final das prostitutas partindo juntas (cumplicidade de linguagem só de mulheres) sugerem uma relação com a escrita *onna de*, pensando nessa escrita como modelo hipertextual, que brota de outro texto para decifrá-lo – como as notas de rodapé nas monografias e dissertações científicas.

Tanto a prostituta como Oichi são personagens marginais, excluídos da sociedade. Estão na classe dos ladrões, bandidos, errantes, estrangeiros, prostitutas, suicidas e hereges. Estão duplamente implicados pela marginalidade por serem mulher e cego, além de pobres. Representam um “perigo” para a comunidade, ela, para as esposas, ele, para o clero budista. O encontro com seus contrários os levará ao mistério, a uma iniciação. O mistério evoca os cultos de mistério das antigas tradições, e a magia, os rituais de iniciação que se perdem na noite dos tempos. Diferentes dos rituais de iniciação das tribos primitivas, as iniciações nos mistérios antigos não causam uma mudança visível na condição externa do iniciado. Só o que muda é a relação do iniciado com a divindade.

A “divindade” para ambos é o seu passado, sua tradição. O encontro com essa tradição é o reencontro com o Eu. Para a prostituta, essa tradição cultural pode ser preservada, pois sua identidade é revelada apenas no quartinho, onde está a sua *anima*. Para manter sua tradição, Oichi também deverá encontrar o seu “quartinho”: uma cela no templo budista, mas terá que se libertar do passado.

Essas histórias de um mundo desterritorializado tornam-nos testemunhas dos intercâmbios culturais, que fundem ou confundem códigos, crenças e línguas na babel cosmopolita. Eu é um Outro, diluindo as fronteiras entre identidade e alteridade. Se, em um passado não muito distante, Eu e Outro eram irreconciliáveis, cada qual se aferrando às idiossincrasias de sua individualidade, Valêncio afirma, com sua arte, um concílio possível, pelo menos no território do imaginário.



## 5 REFERÊNCIAS

### LIVROS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985 1ª. ed. 2011, 13ª. reimpressão.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega, vol. II*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, 10ª. ed..

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Hagoromo de Zeami – O charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Vértice, 1987.

FISCHER, Steven Roger. *História da Escrita*. Tradução Mirna Pinsky, Editora Unesp, 2007.

HANDA, Francisco. “Os Fantasmas que Criamos” in *Kwaidan – Assombrações*. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

HASHIMOTO, Madalena. *Pintura e escritura do mundo flutuante*: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-e. São Paulo: Hedra, 2002.

HEARN, Lafcadio. *Kwaidan, Assombrações – Seguido de Estudos de Insetos*. Trad. Francisco Handa. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

\_\_\_\_\_. *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. Los Angeles: 1905.

JUNIPER, Andrew. *Wabi Sabi. The Japanese art of impermanence*, Boston: Tuttle Publishin, 2003.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*, Taschen, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

KUBOTA, Marilia. Teatro Nô. In OLIVEIRA, Nelson. *Blablablogue – crônicas e confissões*. São Paulo, Terracota Editora, 2009.

- LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar edições, 2001.
- LISBOA, Luis Carlos. *Namban*. São Paulo: Editora Estação Liberdade/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.
- McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.
- \_\_\_\_\_. et al (Harley Parker). *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1977.
- MATISOFF, Susan. *The legend of Semimaru (Blind musician of Japan)*. Boston: Cheng & Tsui Company, 2006.
- SANTAELLA, Lucia e Nöth Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- SCHLOMBS, Adele. *Hiroshigue*. Colônia, Taschen, 2010.
- SETO, Claudio. *Fuezuka no kaidan*. Curitiba: Planeta Zen Editora e Eventos, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- TAZAWA, Yukata e outros. *Historia cultural del Japon – uma perspectiva*. Ministério de Relações Exteriores, Japão, 1973.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VECCHIA, Stefano. *Arte chinesa e japonesa*. Florença, Scala, 2010.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras*. Lisboa: Editora Teorema, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, Edusp, 1973.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*. Curitiba: Gráfica e Editora Módulo 3, 1986.

## FILMES

- KWAIDAN: As quatro faces do medo*. Direção: Masaki Kobayashi. Produção: Shigeru Wakatsuki. Adaptado de Lafcadio Hearn por Yoko Mizuki. Tóquio: 1964. (183 min.)
- O LIVRO de cabeceira*. (Pillow Book). Direção: Peter Greenaway. Adaptado de Sei Shonagon. Londres: 1996. (126 min.)

*O MISTÉRIO da japonesa*. Direção: Pedro Merege e Beto Carminatti. Adaptado de Valêncio Xavier. Curitiba: 2005. (16 min.)

*UGETSU monogatari*. Direção: Kenji Mizoguchi, Kenji. Produção: Daiei Estúdios. Roteiro: Yoshikata Yoda e Matsutarô Kawaguchi (adaptação). Tóquio: 1953. (94 min.).

## JORNAIS E PERIÓDICOS

CASTELLO, José. Jornal O Globo, Caderno Prosa e Verso, Rio de Janeiro: 17.03.2007.

INNOCÊNCIO, Francisco. *A prostituta japonesa e o homem de Baçorá*. Revista Letras. Curitiba: N. 75/76, P. 37-49, maio/dez. 2008.

LOPES, Adélia Maria. *Valêncio Xavier, o mais recente escritor japonês*. O Estado do Paraná. Caderno Almanaque, Curitiba, 19 dez. 1986.

MEDEIROS, Afonso. *O Ukiyo-e como crônica visual ou a modernidade do prosaico*. In *Estudos Japoneses*, São Paulo: Cejap, 2002.

RAMALHO FILHO, Alcy. *Valêncio-san*. Gazeta do Povo, Curitiba, 19 dez. 1986.

XAVIER, Valêncio. *Revista QUEM*. Curitiba, 2<sup>a</sup>. quinzena de maio de 1986.

YOSHIDA, Luiza – *A Época Clássica Japonesa e suas Manifestações Literárias*, in *Estudos Japoneses*, São Paulo, Cejap, 1999.

## DISSERTAÇÕES E TESES

ARAÚJO, Rodrigo. *O passado vive em mim*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, 2012.

BORBA, Maria Sallate. *Para além da escritura – A montagem em Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

CHIKOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade Estadual Paulista, campus Assis, 2004.

NAMEKATA, Márcia. *Os Mukashi Banashi (narrativas antigas) da literatura japonesa análise de sua evolução no universo japonês*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). São Paulo: Centro de Estudos Japoneses. USP, 1999.

## FONTES NA INTERNET

ADRIANO, Andreas. *Com invenção e humor*, in Revista Época. Disponível em <http://epoca.globo.com/edic/19980914/cult4b.htm>. Acesso em 17 out. 2011.

BOSSONG, Georg. O ELEMENTO PORTUGUÊS NO JAPONÊS, in [http://www.rose.uzh.ch/seminar/personen/bossong/Bossong\\_124.pdf](http://www.rose.uzh.ch/seminar/personen/bossong/Bossong_124.pdf). Acesso em 20 de janeiro de 2011.

DINIZ, Alcebíades. *A metafísica concreta do medo – Kwaidan e a história de fantasmas oriental*. 25 out. 2008. Disponível em [http://www.carcasse.com/revista/ecfrase/a\\_metafisica\\_concreta\\_do\\_medo/index.php](http://www.carcasse.com/revista/ecfrase/a_metafisica_concreta_do_medo/index.php). Acesso em 10 set. 2010.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Acesso em 3 de novembro de 2010.

GOGA, Masuda. As Rotas do haikai, in *O Haikai no Brasil*. Disponível em <http://www.kakinet.com/caqui/brasil3.htm>. Acesso em 19 out. 2011.

HEARN, Lafcadio. *Japan – An attempt of Interpretation*. Local: Project Gutenberg, Disponível em <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/japan10.txt>. Acesso em 10 set. 2010.

KUBOTA, Marília. *O Fantástico Mundo de Valêncio Xavier*. In: Site Cronópios. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>. Acesso em 19 out. 2011.

REIDER, Noriko. *The Emergence of Kaidan Shu*. Oxford, Miami University, 2001. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/22612999/Reider-Noriko-t-The-Emergence-of-Kaidan-shuu>. Acesso em 03 fev. 2011.

SUSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e forma literária – Literatura brasileira Contemporânea e experiência urbana*, in Revista Sala Preta, 2004. Acesso em 19 out. 2011.

## 6 ANEXOS

6.1 TABELA 4 ERAS HISTÓRICAS JAPONESAS

Era		Período	Capital	Obras/arte
Antiguidade	710-794	Nara	Nara	<i>Kojiki, Fudoki, Nihon Shoki, Man Yôshu</i>
	794-1185	Heian	Quioto	<i>Makura no Sôshi, Genji Monogatari, Maki-e</i>
Idade Média	1185-1333	Kamakura	Kamakura	<i>Heike Monogatari, Tsurezuregusa</i>
	1333-1573	Muromachi		<i>Nô, Cerimônia do Chá, Otogizoushi</i>
Pré-Moderna	1573-1603	Azumi-Momoyama	Momoyama	
	1603-1867	Edo	Tóquio	<i>Haikai (Bashô), Jôruri (Chikamatsu Monzaemon), Kabuki, Ikebana,</i>
Moderna	1868	Meiji	Tóquio	<i>Natsume Sôseki, Takuboku Ishikawa, Ryunosuke Akutagawa</i>
Contemporâneo	1912-1926	Taisho	Tóquio	<i>Yasunari Kawabata, Jun íchiro Tanizaki, Yukio Mishima, Kenzaburo Oe, Haruki Murakami</i>
Contemporâneo	1912-1926	Showa	Tóquio	
Contemporâneo	1912-1926	Heisei	Tóquio	

## 6.2 VALÊNCIO FANTÁSTICO: entrevista

Em entrevista dada a mim, em 2004, algum tempo depois do relançamento de *O mez da gripe* pela Cia. das Letras, Valêncio fala sobre seu processo criativo:

MARILIA: Como foi seu despertar para a literatura e o gosto pela arte da palavra?

VALÊNCIO: Vou separar dois momentos, um na infância e outro mais tardio. Em criança eu já era louco por mágica, lia livros, assistia a espetáculos de mágicos, comprava aparelhagem e fazia truques para impressionar a garotada. O truque que eu mais gostava de fazer era o do livro mágico. Eu mostrava um livro, folheava mostrando que ele tinha as páginas em branco. Folheava outra vez e apareciam somente palavras, mais uma folheada e apareciam somente desenhos, mais outra e se via apenas pautas musicais. Não vou aqui revelar o truque, é contra a ética dos mágicos, mas eu, criança, tinha inveja de não ter inventado esse livro.

Nunca fui muito leitor de poesia, a influência tardia foi *Anábase*, de Saint-John Perse, um longo poema que conta uma história, mas não revela que história é essa: *Nasceu um poldro em baixo das folhas de bronze. Um homem pôs essas bagas amargas em nossas mãos. Estrangeiro. Que passava. E eis um grande rumor numa árvore de bronze. Betume e rosas, dom do canto! Trovão e flautas pelas câmaras! Ah! tanta facilidade em nossas vias, ah! quantas histórias pelo ano em fora, e o Estrangeiro com suas maneiras pelos caminhos de toda a terra!... Eu vos saúdo, minha filha, sob a mais bela roupagem do ano.* (tradução Bruno Palma). A obsessão de Saint-John Perse pela etimologia. A palavra certa na hora certa com a entonação certa. Qual a palavra certa para traduzir o sentido da palavra anábase?! Por que desperdiçar palavras para contar nossa história e não aquela que estamos contando? E que a palavra já tenha em si a densidade absoluta do que ela tem a dizer. Partindo de Saint-John Perse fui ler a *Anábase*, do historiador grego Xenofonte. Por sua composição ferrosa as montanhas da Armênia têm uma leve coloração azul, ao descrever a retirada do exército de Ciro, Xenofonte se refere a elas como *as montanhas azuis da Armênia*.

MARILIA: Antes de lançar *O mez da gripe*, em 1981, você dizia não desejar uma carreira literária. Dizia-se satisfeito como produtor de TV e cineasta e tinha pouca literatura escrita. Quando começou a mudar?

VALÊNCIO: Não é bem assim. Sou o rei da preguiça. Sempre trabalhei em televisão, passava o dia escrevendo programas de tudo que é tipo: humor, musicais, entrevistas, reportagens,

documentários, tele-teatro, telenovelas, e por aí vai. Fora o que eu escrevia para jornais e revistas aqui e ali. Além de empatar meu tempo, isso não deixava de ser um tipo de literatura e punha dinheiro no bolso. O *Mez* foi de cara um sucesso de crítica e de certo público. E eu deixara a televisão, tinha mais tempo livre para escrever outras coisas.

MARILIA: A publicação de *O mez* pela Companhia das Letras foi um investimento de risco num mercado voltado para o lucro. Você acha que existe público para a prosa de invenção?

VALÊNCIO: Imaginava que *O mez da gripe* ia fazer certo sucesso entre meu público costumeiro, mais de ambiente universitário ou especializado. Mas pegou também o público geral, que se diverte e não se chateia com minhas histórias. Há muitos nesse Brasil afora, considerados malditos, que fazem uma literatura experimental sem querer cagar regras, ou meter sapiência, ideologias e mágoas em seus textos, ou imitando esse e aquele – escrevem só pelo prazer de escrever. Um grande público espera por eles, é só uma editora decente se interessar. De momento eu cito o André Sant’Anna com seu primeiro livro *Amor* e o Sebastião Nunes: você sabe, Sebastião, que eu queria que aquilo que está acontecendo comigo acontecesse com você.

MARILIA: Truques mágicos, mitos clássicos e mistérios estão sempre em seus livros. Por que você busca esses temas?

VALÊNCIO: Mais magia do que mágica, menos mito e mais minto, mais perguntas que não sei as respostas do que mistério, penso ser esses os meus “temas”, se é que posso chamá-los assim. Não tenho nenhum interesse nem a mínima pretensão de tentar compreender o mundo, apenas vivo nele.

MARILIA: Algumas histórias suas parecem extraídas de novelas policiais ou programas populares de TV, descrevendo a miséria e a paixão humanas. Como você escolhe a linguagem de uma obra? Você tem obsessões literárias? Como sabe que uma história chega à forma final?

VALÊNCIO: Vamos por partes. Novelas policiais e programas populares de TV são parte das misérias e paixões humanas, e a minha linguagem é a única que sei transar. E não escolho temas, eles é que me escolhem. Sim, os assuntos me perseguem, mas que eu saiba minha única obsessão é o amor. Canso de dizer que no meu computador tem colado uma frase do cineasta Alain Resnais, mestre da forma e do conteúdo: “*A forma preexiste em algum lugar,*

*não sei onde, e se incorpora na história à medida que escrevemos*". Não tem nada de sobrenatural, a gente tem de sentir quando a forma se completa e quando a história termina, senão danou-se tudo.

MARILIA: Como é que você compõe as histórias? Quando tem uma ideia, começa a caçar informações? Como é esse processo de montagem?

VALÊNCIO: Começa na cabeça, e eu não vou à caça. Em determinados momentos o próprio desenrolar da história pede os elementos que a compõe. Não sou o que se chama de um pensador; se não fosse muita pretensão da minha parte, diria como Picasso disse: "Eu não procuro, eu acho" E se reparar bem, você verá que escrevo mais em planos-sequências do que em montagem de frases curtas em cortes rápidos, que erroneamente se considera linguagem cinematográfica. *Maciste no Inferno* é um único longo plano sequência. O que há, talvez, é um sincronismo do passado, presente e do que possa acontecer no futuro – mas isso está somente na cabeça dos personagens das histórias que eu escrevo.

MARILIA: Quais seus autores preferidos na literatura e no cinema?

VALÊNCIO: Mark Twain, Alain Robbe-Grillet, Gustave Flaubert, Elio Vittorini, Luis Buñuel, Alain Resnais, Orson Welles, Peter Greenaway e Shohei Imamura.

MARILIA: Ver filmes influencia o que você escreve?

VALÊNCIO: Sou da teoria que todos nós vemos os nossos filmes, e não aquele que está na tela. Se um dia fossemos juntos ao cinema, você iria ver o seu filme, muito diferente daquele que eu estiver vendo, e do que o espectador ao seu lado está assistindo, o que está ao meu lado poderia até ter dormido justamente naquele momento que mais me emocionou. Tudo que acontece só acontece dentro de cada um de nós. E não tem coisa mais fácil do que contar o que está dentro de nós. Além de ser divertido, podemos até controlar o que vamos contar para não acabar atrás das grades, ou no hospício.

MARILIA: Para quem você escreve? O escritor tem que pensar no leitor ou escrever só pra si mesmo?



VALÊNCIO: E eu lá que sei? Eu só escrevo para mim, com exceção de um livro que escrevi para outra pessoa ler. O leitor é que deve descobrir o livro, e não o autor. Ah, por que eu não dizer como Saint-John Perse: *Terra arável do sonho! Quem fala em construir?*

MARILIA: Por que você faz literatura?

VALÊNCIO: Nunca me perguntei isso, nem vou perguntar. Sei que posso muito bem viver sem escrever, as únicas coisas que não dá para viver sem elas são comer, beber (água) e amar. Às vezes, muito raramente, me lembro de eu menino, antes de ter idade para entrar na escola, enchendo páginas e páginas de cadernos com garranchos, achando que tinha escrito alguma coisa que fazia sentido. Não sei se isso tem alguma coisa a ver comigo hoje.

MARILIA: O que a gente escreve pode mudar a vida das pessoas?

VALÊNCIO: Isso vale não só para o que escrevemos. Infelizmente, ou felizmente, nunca ficamos sabendo de que maneira nossos atos podem, ou não, mudar a vida das pessoas. Eu poderia contar uma historinha, mas não sei se vale a pena. Quando saiu a primeira edição de *O mez da gripe*, uma pessoa de outro estado me escreveu dizendo que estava em véspera de se matar, mas depois que leu o livro desistiu. De vez em quando essa pessoa me escreve contando como vai sua vida: casou, tem filhos, está tudo bem. Verdade? Mentira? Não sei.



Figura 39 – Valêncio Xavier, em seu labirinto de babel